# N. STEINHARDT

# DRUMUL CĂTRE ISIHIE

COLECȚIA DISCOBOLUL
DACIA

Filop

COLECȚIA DISCOBOLUL

**N. Steinhardt** s-a născut în comuna Pantelimon, la 12 iulie 1912. În ianuarie 1959 este condamnat la 13 ani muncă silnică, fiind eliberat în august 1964. Ultimii ani de viață îi petrece la mănăstirea Rohia, unde viața monahală și, deopotrivă, spiritul său pătruns de morala creștină produc fascinație printre contemporani. Se stinge din viață la 29 martie 1989 și este înmormântat la mănăstirea Rohia.

*Drumul către isihie* grupează o serie de eseuri ce au ca obiect interpretarea din unghi inedit a unor valori fundamentale ale culturii și literaturii române (N. Iorga, L. Rebreanu, I.L. Caragiale, M. Eminescu, G. Călinescu) și din cultura și literatura universală (M. Proust, R. Wagner, Mozart, Kafka, Céline, Joyce). Un segment important al volumului este consacrat cărților apărute după 1980, aparținând unor scriitori de primă mărime, dar și semnate, pe atunci, de tineri debutanți, N. Steinhardt descoperind, astfel, noi afinități între valorile naționale și universale, plasate într-o permanență a dezbaterilor de idei.

EDITURA DACIA

ISBN 973-35-0993-0

Colecția **DISCOBOLUL**
Coordonator: Ștefan BORBÉLY

Coperta: Liliana BOLBOACĂ

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale**
**STEINHARDT, N.**
**Drumul către isihie** / N. Steinhardt. – Cluj-Napoca: Dacia, 2000
168 p.; 20 cm. – (Discobolul)
ISBN 973-35-0993-0

821.135.1.09

© **Editura Dacia**
**Cluj-Napoca** 3400, str. Ospătăriei nr. 4, tel./fax: 064/42 96 75
e-mail: edituradacia@hotmail.com, www.edituradacia.ro
**București**: Oficiul poștal 15, sector 6
str. General Medic Emanoil Severin nr. 14
tel. 01/315 89 84, fax: 01/315 89 85
**Satu Mare**, 3600, B-dul Lalelei R13 et. VI ap. 18
tel. 061/76 91 11; fax: 061/76 91 12
Căsuța poștală 509; Piața 25 octombrie nr. 12
www.multiarea.ro
**Baia Mare**, 4800, str. Victoriei nr. 146
tel./fax: 062/21 89 23

Redactor: Monica CREMENE
Tehnoredactor: Flavia-Maria ȚIMPEA
Comanda nr. 4123

***În atenția difuzorilor de carte:***
Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România,
cont 2511.1-171.1 ROL, BCR Unirea

**N. STEINHARDT**

# DRUMUL CĂTRE ISIHIE

**– inedite –**

**Ediția a II-a**

**EDITURA DACIA**
**Cluj-Napoca, 2001**

# I

## DIN PERSPECTIVA ORDINATORULUI

La data apariției (1941) nu i s-a tăgăduit *Istoriei literaturii române* de George Călinescu importanța, dar de insistat s-a insistat asupra întreitului ei caracter: subiectiv, impresionist şi portretistic. S-a crezut că e o foarte vastă colecție de studii şi eseuri impresioniste şi o pitorească, suculentă galerie de portrete. Lucrarea a fost decretată plină de talent, haz şi volubilitate, însă găsită întru totul „personală" de nu şi nițel fluşturatică. Mai presus de orice, atenția s-a purtat înspre darul de porteretist al autorului: original, ferm, totuşi de natură întrucâtva gazetărească şi oricum depărtat de nepărtinirea şi seriozitatea presupuse a fi apanajul criticii docte, mai ales când se prezintă sub chip de sinteză a unei întregi literaturi.

A fost nevoie să treacă mulți ani până ce *Istoria Literaturii* să poată fi înțeleasă întru adevărul ei şi calificată potrivit dreptății.

Abia acum, după răspândirea calculatoarelor electronice şi ivirea istoriei cantitative (ea însăşi exclusiv datorată folosirii computerelor) ne-am putut da seama şi fi convinşi că *Istoria* aceasta este în esență şi veracitate o făptuire de ordinator şi explicabilă numai ca rezultat al unei munci în echipă. De-ar fi rămas cartea însăşi – formidabilul volum – şi s-ar fi pierdut numele autorului, nimeni vreodată, nu ar fi conceput (luând aminte la dimensiuni şi micrografie, nu la stil) că a fost scrisă, *inter alia, plurima inter alia,* de un singur om!

Cel mai bine am putea-o defini ca un *Magnum Etymologicum Romaniae* (literar) încheiat şi dus la bun sfârşit. Ori ca o *Histoire des Roumains* a lui Iorga, compusă mai pe îndelete şi mai grijuliu. M-aş încumeta chiar să o compar – păstrând proporțiile, firește, şi purtat de entuziasm, dar şi fără teamă – cu dicționarul lui Littré de

nu şi cu *Summa* Sfântului Toma din Aquino ori cu *A study of History* al lui Toynbee. Da, cu le *Littré* (cel suprematizat, canonizat de cărturăria franceză), pentru că a fost scrisă cu tot atâta plăcere şi migală şi tot atâtea citate; cu opera Aquinatului, fiindcă după cum acela a îmbinat credinţa şi raţiunea, *Istoria* izbuteşte a realiza un soi de elixir unde în părţi egale intră verva şi documentarea, din totdeauna şi de-a pururi vrăjmaşe; şi cu cele unsprezece masive tomuri de istorie universală ale lui Toynbee, deoarece ambele opere sunt însufleţite de un acelaşi curaj sintetic, o aceeaşi capacitate de a stabili paralele nebănuite, de a îngloba particularul în general şi a spicui detaliile, trecutele cu vederea ori „anecdotele" deopotrivă de semnificative în istoria politică sau literară ca şi în psihanaliză.

Aidoma lui Iorga şi Hasdeu, Călinescu e un obsedat al imensităţii, al enciclopedismului, al titanicului. Îi revine însă meritul de a fi ştiut că există limite şi a-şi fi impus o astfel de limită: s-a îngrădit în cadrul istoriei literaturii naţionale şi doar acolo (despre cea spaniolă a tipărit numai *impresii*, iar referitor la altele numai note fragmentare) a dat frâu liber aspiraţiei sale către totalitate, o totalitate ale cărei părţi alcătuitoare să nu fie mai puţin precise şi puse la punct decât ale unui dispozitiv mecanic.

Căci *Istoria* nu-i numai o strălucită expunere şi o însăilare de admirabile (ironice, groteşti, neindulgente, admirative, rapide, iscusite, mereu asemănătoare ori, cel puţin, frapante) portrete; e o carte de referinţă, temeinică şi de nădejde. Pentru a o aprecia şi pricepe aşa cum se cuvine şi a depăşi scandalul produs prin juxtapunerea dintre străşnicia cercetării şi slobozenia condeiului nimic nu-i mai util decât a-i consulta bibliografia ori rezumatul şi analiza tuturor operelor menţionate. Ori şi ilustraţiile, atât de abundente, de ingenios ori patetic alese. (Ilustraţiile nu „ilustrează" textul, izvodesc o istorie autonomă, concomitentă celei scrise, îşi deapănă naraţiunea lor imagistică pe cont propriu. Joacă rol de oglinzi, de arierplan reflectant şi intensificator al scriiturii.) Amănuntele, solide, multiple, adunate cu o pasiune răbdurie de îndrăgostit şi de colecţionar, dau lucrării o valoare informaţională certă. Şi, în plus, ataţă curiozitatea, condimentează relatarea. Care e nespus mai obiectivă şi moderată decât am fi ispitiţi a crede. Firea sa versatilă, agitată, impulsivă, criticul a stăpânit-o; e, aici, în opera aceasta, un pătimaş care se cunoaşte şi vrea cu tot dinadinsul



să nu cedeze ispitei, să fie drept. (1) De nenumărate ori mi-a fost la îndemână a constata la el o ponderaţie, o chibzuinţă şi o cumineţenie mai mari ca la Iorga, Lovinescu, Pompiliu Constantinescu sau chiar ca la prudentul Vianu. La impetuosul acesta, amator şi autor de teatru şi uneori bântuit de cabotinaj, opiniile emise în desfăşurarea *Istoriei* au fost bine cumpănite şi formulate numai după ce au trecut pe talerele unui cântar circumspect verificat.

În biografii, parcă mai evident ca în celelalte secţiuni, se manifestă urmărirea rigoarei meticuloase, exactitatea, spiritul arhivistic, mocoşeala. Citiţi, spre pildă, pe a lui Ion Ghica ori Titu Maiorescu ori Anton Pann. Tonul se apropie de al fişei poliţieneşti. Înşirarea călătoriilor şi deplasărilor (cu indicarea hotelurilor) lui Ghica este edificatoare. După cum minuţioasele dezbateri nu împiedică redactarea unei sentinţe judecătoreşti concise şi categorice, tot aşa îndelungatele descrieri şi treceri în revistă bibliografice nu duc spre concluzii vagi, împăciuitoare. (Sunt calculate, nu codite.) Iar toată partea informaţională nu dăunează şi nu pune stavilă – aici stă secretul – pasajelor recapitulative şi de sinteză. Ele chezăşuiesc lucrării cununa excelenţei – şi cel mai glorios exemplu îl constituie chiar începutul, osebirea cuvintelor de origine latină de cuvintele de obârşie slavă după un criteriu psiho-ideativ dintre cele mai sigure: termenii latini legaţi de activităţile şi tematica libertăţii, vorbele slave de tot ce-i trudă ori silnicie. Autorul, altfel spus, nu zăboveşte, nu pregetă a despărţi şi el – de nu făuritor în orice caz declarativ – lumina de întuneric.

Cât de greşit s-a bănuit că avem de a face cu o istorie literară întocmită după simpatii cerebrale şi preferinţe izvorâte din conjuncţii ori potrivnicii ale temperamentelor! Iată că adevărul iese în sfârşit la iveală: *Istoria* e o treabă de ordinator efectuată de un ins. Erudiţie impecabilă, goană după informaţie nicicând ostoită, belşug de fotografii revelatoare; dar şi talent, căldură, nimic searbăd, nici o infecţie tehnicistă, nici o ariditate, nici o lâncezeală. Vioiciune, viaţă, autenticitate. Ţinută: aprecierea lucrurilor şi oamenilor cu distantă bunăvoire, mereu de pe înălţimile inteligenţei, din „foişorul de sus". Prin acestea şi este net superioară altora, şi ele foarte lăudabile. Nu numai prin amploare, acurateţă, îndrăzneală, ci şi prin *închegare şi putere*, justificând nobila, smerita

recunoaştere a lui Lovinescu: eu nu-s decât un bun critic literar, Călinescu mă întrece neîndoielnic: are şi geniu scriitoricesc!

*Istoria* este, în cel mai intransigent înţeles, operă literară, operă de artă. (Caracterizările sunt adesea şfichiuitoare şi dure, ar fi însă neechitabil să contestăm că vădesc nu numai un penel crâncen ci şi conlucrarea ochilor cugetători ai inimii.) Mai izbuteşte a lăsa mult în urmă istoriile redactate de câte un colectiv, care merg poate mai departe şi mai afund cât priveşte amănunţirea, clasificările, didacticismul dar sunt lipsite de suflul unitar, de linia melodică. Gustave Lanson, în Franţa, şi Călinescu, la noi, tocmai prin ele s-au impus. N-au lăsat compilaţii ori şi compartimente şi succesive porţiuni ci *opere*, purtând o singură pecete, a lor. Apoi mai e şi mintea limpede, sclipitoare, şi ea prezentă la fiecare pagină, puţin păsându-i de reputaţiile, ostracizările şi categorisirile bine aşezate. Şi bogăţia extraordinară a lexicului (deîndată se impune comparaţia cu a memoriilor lui Saint-Simon), adecvaţia neştirbită dintre idee şi vocabulă, dintre trăsătura omenească şi adjectivul aplicat, critica ajungând astfel creaţie; şi demnitatea, curajul profesional şi bărbătesc mărturisite prin nesupunerea la joncţiunile partizane din momentul publicării.

De mi-ar fi îngăduit să împreunez cuvinte luate din extremităţile vocabularului (şi cerându-mi iertare că foarte probabil şochez), aş spune că *Istoria*, în aceeaşi măsură instuctivă şi seducătoare, e facerea unui ordinator subtil, ştiutor şi dat în Paşte! Mă rog, şi *Craii de Curtea-Veche* întrebuinţează expresia, iar adaosul luat din terminologia ştiinţifică a zilelor noastre nu-mi poate fi opozabil: numai ulterior născocirii computerelor şi aducerii lor în munca literară ni s-a putut descoperi ce este în mod real *Istoria literaturii române de la origini până în zilele noastre* de George Călinescu: capodopera sa şi o victorie a culturii româneşti: iute, acută, pătrunzătoare, negreoaie, nepedantă, capabilă a demonstra in vivo şi in scripto că intelectul e sălaş de circuite electronice, iar mintea omenească un programator destoinic, sensibil şi ager foc.

*(1) Dreptatea poate însemna exactitate: (despre Bolintineanu): „Ideile sunt nobile, patriotismul fierbinte, dar locul comun e stăpân pretutindeni, într-o limbă abstractă, chiar tri*vială*"; (despre Filimon): „Chiar divagaţiile, moralităţile, naivele satanisme şi angelisme de foileton susţinute de o atât de solidă schelărie, devin savuroase, formând un stil al vremii, un ton arheologic, multicolor, oriental, de o împestriţare de Halimá"; (despre Minulescu): „Minulescu e un Villon al cafenelii, vibrant, plin de imaginaţie şi de simţ artistic, incapabil de a ieşi din tagma lui şi din dialectul lui, în care se traduc toate subiectele lirice"; (despre Cezar Petrescu) „Vina scriitorului, datorită în parte mediului său, este de a oscila între „studiu" şi epică pură, de a nu voi să scrie romane senzaţionale în deplină sinceritate, spre a deveni un Eugene Sue ori un Al. Dumas, tot atât de geniali în felul lor ca şi Balzac"; (despre discursul lui Maiorescu la primirea în Academie a lui Duiliu Zamfirescu): „Discursul e o teribilă admonestaţie onctuoasă, o reducere zâmbitoare la neant". Poate însemna şi lauda: (despre* Alexandru Lăpuşneanu*): „Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă. Eroii au un desen uimitor. Negruzzi a înţeles spiritul cronicei române şi a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealităţi.". Ori asprime: (despre Vlahuţă): „Platitudinea e lată, fără nici un ochi în care să te poţi scufunda"; (despre Gib I.Mihăescu): „Ordonanţa se năpusteşte în odaia căpitănesei când capul presupusului mort se arată la fereastră. Femeia, care crede în spiritism, are impresia că a venit duhul răposatului. Căpitanul îi împuşcă pe amândoi. Afară de aceasta, în nuvelă se descriu cazuri de holeră, vedenii pe cer şi alte sinistrăţi" – sinistrăţi e mai violent decât orice critică! – „Poezia lui Adrian Maniu e triumful stilisticei şi al manierei." Ori şi coloratură: (despre cronicarul Radu Popescu): „ticăloşia unită cu talentul dă adesea cele mai de seamă opere"; (despre Eliade): „Este un prozator excepţional, un pamfletar ignorat... Răutatea inventivă în vorbe e în linia lui Radu Popescu la care se adaugă o veselie naturală, sângeros violentă, susţinută de o retorică savantă şi de o incurabilă obstinaţie ideologică"; (despre Hogaş): „E un maniac la modul sublim. Sub gâtul gol, ca al unui condamnat la moarte căruia i s-a tăiat gulerul, atârnă o enormă lavalieră neagră. Se culcă pe la opt seara, se scoală către miezul nopţii, scrie câteva ore, la trei se culcă, la cinci jumătate, ca găinile, se scoală, mănâncă pantagruelic, apoi porneşte la şcoală"; (despre Goga): „De aici din aceste locuri străvechi ale Ardealului au ieşit regi pentru coroana ungurească şi probabil că în starea de ţărănie de acum sunt amestecate nobilităţi dispărute. Ceea ce te izbeşte la Răşinari la unele femei mai puţin chinuite de munci este nespusa gingăşie a liniilor, noblеţea gesturilor, dezinvoltura modestă. Ele par doamne deghizate în ţărănci, făcându-şi o petrecere din a merge la întors fânul cu grebla pe umăr."*

*Desigur că sunt şi nedreptăţi, „subiectivisme", erori locale. Ţin de legea universală a relativităţii, nu şubrezesc ansamblul.*

# UN IORGA SFĂTOS

Întâmplarea, pe când puneam în fişe o bibliotecă maramureşană, mi-a aşezat sub ochi o cărticică mai veche a lui Nicolae Iorga. Am frunzărit-o, întâi, apoi am citit-o întreagă, spre norocirea şi încântarea mea. Cartea se cheamă *Istoria lumei în vremile mai nouă de la Ludovic al XIV-lea până astăzi povestită şcolarilor din clasa III-a a şcolilor secundare* (Bucureşti, editura „Minerva", 1907) şi ni-l descoperă pe Iorga, istoricul, într-o lumină surprinzătoare: aceea de povestitor sfătos. Folosind prilejul (ori pretextul) unei scrieri ce se adresează copiilor de şcoală (fericiții de ei), autorul ne dovedeşte că-i priceput ca nimeni altul a-şi schimba obişnuitul, destul de ocolitul, şerpuitorul şi rafinatul său stil cu un altul foarte diferit: acelaş, cred, pe care l-ar fi adaptat Creangă dacă ar fi trebuit să redacteze manuale de istorie. Un stil popular, „simplu şi naiv", familiar, „bătrânesc" de nu şi patriarhal, părintesc ("Cartea aceasta voi să nu vă căzniți a o învăța pe de rost, prosteşte, ci să o cetiți cu înțelegere. Căci ea nu e alta decât o învățătură părintească pe care am scris-o pentru voi ca şi cum ați fi toți copiii mei"), povățuitor, cald, savuros, pitoresc, povestitor. Sfătoşenia e însuşirea-i de frunte, precum şi darul narațiunii şi portretizării, nu mai puțin ca al unor Creangă, Saint-Simon (ducele), Odobescu (în nuvelele istorice), Neculce ori Mateiu I. Caragiale. Manualul acesta menit pasă-mi-te numai elevilor parcă mai desluşit şi mai puternic îl dezvăluie pe Iorga drept ceea ce a fost în cea mai bună parte: un foarte mare scriitor şi un maestru în arta (atât de gingaşă, de vulnerabilă) a povestirii.

Răbduriu şi grijuliu se înfățişează aici cărturarul, neşovăind a se opri în drum şi a da în paranteză pronunțarea corectă a numelor proprii străine: Mazarini (ceteşte: Mațarini), Wilem, zis pe englezeşte William (cet.: Uiliam), Clive (cet. Claiv), Rastadt (cet.: Raştat), ducele de Marlborough (cet.: Marlböról), George Washington (cet.: Ŭoşintân), Wellington (cet.: Uelinâtîn), Stephenson (cet.: Stivînsân). Titlurile capitolelor iau când şi când un aspect bonom ca în romanele de modă veche, în ale lui Dikens de pildă: *Biruințele cele mari ale lui Napoleon, care se face împărat. Bonaparte merge în Egipt şi se întoarce ca să schimbe instituțiile franceze.*



Dar de la un capăt la altul volumul e presărat cu vorbe de duh şi stă în zodia neclintită a sfătoşeniei celei mai ademenitoare (îmi îngădui a sublinia ce mi se pare exemplificator): de atunci *merge povestea că;* începură să trimeată la noi oameni şireți, care căutau *să ne momească cu vorbe dulci;* ar fi vrut să ducă lupta *până în pânzele albe;* nu-i venea la socoteală nici Capitala cea veche; tânărul acesta din Suedia cădea însă năprasnic şi *toropea* pe duşman. Nu se văzuse încă un om care să *fulgere* aşă de răpede pe toți aceia care se atingeau de el (curat Creangă!); care *nu mai puteau de năcaz* că le scăpase din mână (*idem*); *era bun bucuros* că scăpase; Rusia şi Austria, cele două vechi duşmance, deşi nu se împăcaseră în inimă, totuşi nu *şi-ar fi sărit în cap;* în curând Polonia fu o *babilonie fără nume;* Turcii *boghăiau* astfel prin întunerec, neştiind ce se află în jurul lor şi ce trebuie să facă, fiind deci gata spre junghiere; Potemchin era un leneş şi un stricat, de care-şi bătea joc toată lumea, şi la Iaşi *el se ținea* numai de baluri şi petreceri cu boieroaicele noastre sau cu cunoştințe de-ale lui, care veniseră de peste graniță ca la o *veselie neîntreruptă;* Adunare [constituanta franceză de la 1789], care era *lăsată de capul ei;* generalul oştirilor prusiene ... amenința cu *foc şi pară* pe Francezi; directorul *era pe drojdii*; dorința lui Napoleon era *să-i învețe minte* pe ruşi; (Ferdinand VII al Spaniei) se ridicase împotriva tatălui său, *îi făcuse zile amare*; (Bastilia) unde erau băieți de nobili, care se purtaseră rău şi cheltuiseră bani şi, prin urmare, familia îi închisese acolo ca *să le vie mintea la cap*; Brandenburgul însă avea altceva de lucru acum: acolo Electorul se încoronă rege şi *nu mai putea de bucurie;* (Alberoni) ar fi fost în stare *să dea foc* Europei întregi.

O adevărată minunăție, repet, şi-un farmec neostoit. Amestecul acesta de Creangă cu Saint-Simon şi cu Mateiu dă rezultate de neasemuit şi de nebănuit. Alte exemple: Ludovic al XV-lea „murise după o lungă viață ruşinoasă şi nimeni nu i-a plâns moartea, care n-a fost mai puțin ticăloasă decât viața lui." Sau cu osebire această relatare a sfârşitului domniei lui Ludovic al XIV-lea: „Acuma nu se mai clădeau palate, nu se mai croiau grădini, nu se mai zugrăveau tablouri, nici statui nu se mai săpau pentru împodobirea locuințelor regale. Petrecerile de multă vreme încetaseră; Regelui îi murise regina cea bună şi răbdătoare, Spaniola, pe prietenele sale de altă vreme le uitase, şi acum luase

în căsătorie pe o femeie, doamna de Maintenon, care fusese, în tinerețe, căci era bătrână acuma, soția unui schilod care scria lucruri glumețe şi răutăcioase, mai mult sau mai puțin cu haz, poetul Scarron. Doamna aceasta se pocăia în anii ei de bătrânețe şi punea la pocăință şi pe rege." Sau portretul lui Carol al II-lea al Spaniei, vrednic de Goya: „Era un om prăpădit, mic, slab, galben, cu gura scoasă înainte, cu ochii sticloşi...", însoțit de comentariul „a se şti cine va stăpâni în Spania după stingerea neamului *păcătoşit* al Casei de Austria, din care abia mai trăia dintr'o zi în alta ticălosul de Carol al II-lea..." („Ticălos", la Iorga, îşi păstrează înțelesul vechi: nenorocit, mizerabil, nevolnic). Alți suverani: Frederic III, Electorul de Brandemburg: „Era un om slab, râvnitor de multă cinste şi în stare să se lase înşelat de oricine se apropia linguşitor sau măgulitor de el"; Iacob II al Angliei: „trăia o viață ruşinoasă... purta pe toată lumea cu minciuni... *Într-o bună dimineață*, Wilem călcă pământul Angliei, *ca să facă rânduială*... Iacob se sui într-o corabie şi plecă (a se observa judicioasa repetată folosire a imperfectului) pe furiş spre Franța, unde ştia că Regele îi păstrează un bun adăpost de bătrânețe." Regentul Franței: „om risipitor, stricat şi cu totul lipsit de ruşine şi conştiință, care *şi-a făcut de râs* de datoria sa şi a coborât şi mai adânc Franța în sărăcie, neorânduială şi necinste."

Despre Petru cel Mare se spun multe: „Fusese crescut, cum ştim, în întunerec şi nenorocire. Nici tatăl nici mama lui nu trăiau; fratele lui, Ivan, *era un bicisnic*, care trebuia să moară în curând; sora lui, Sofia, *o femeie straşnică*, având dorința de a stăpâni şi ea precum stăpânise şi părintele ei"; „veni, învinse şi-i răpuse. Cum era însuşi un om pornit, sălbatec, deşi *îi plăcea de* Apusenii cei blânzi şi cu purtări frumoase, a luat singur şi *a tăiat* pe câțiva dintre *cei mai cerbicoşi* străjeri răsculați ai puterii sale"; „Petru luă hotărârea de a nu i se mai înfățişa înainte nici-un pletos, nici-un bărbos, după moda veche; de voie, de nevoie, fiecare din cei ce aveau legături cu Curtea, trebuiră *să cheme bărbierul;* când uitau ei, poruncea Împăratul." Şi ca imagine de fond: „desfrâu şi, mai ales beție, căci nicăiri în Europa nu se obişnuia o beție mai dobitocească decât la curtea rusească din Moscova".

Aprecierile sunt nuanțate, se vădeşte stăruitoarea vrere de a fi nepărtinitor, de a judeca fără ură şi a mustra cu măsură. Aşa, bunăoară, despre Ludovic al XIV-lea: „A risipit *bani scumpi* cu clădiri



minunate, unde nu voia să se vadă altă mărire decât a lui, *s-a crezut fără pereche pe lume* şi n-a cruțat pe nimeni ca să se înalțe cât de sus; dar, pe de altă parte, a fost un om muncitor[1], viteaz, plăcut la vorbă, înțelegător pentru viața sufletească a țării lui." Câteodată se întâmplă ca tonul să devină patetic şi admirativ, ni se pare că citim din Ispirescu ori din Homer, ca în cazul regelui Suediei, Carol al XII-lea: „Nu doară că noul rege ar fi fost drept, iubitor de oameni[2], cuminte, învățat, cinstit în legăturile sale cu vecinii şi muncitor pentru binele poporului său. Dimpotrivă, n'avea nici una din aceste însuşiri. Era pornit, mânios, îndărătnic, însă mai era şi viteaz ca un voinic din poveşti, în stare să se lupte, nu numai cu oamenii, dar cu iadul întreg, dacă i-ar fi stat împotrivă. Se lupta între ostaşi ca un ostaş, nu lăsa pe nimeni să-i ia locul întâiu la primejdie; parcă nu trăia pe lumea asta, ci într-o lume deosebită, în care nu putea să fie vorba decât de întreceri în vitejie şi îndrăzneală, cu oricine i s-ar aduce în cale. Era bucuros de duşmani şi, odată ce-şi făcea datoria, puțin îi păsa de biruință, ba chiar de glorie; nenorocirea însăşi ajungea să fie dulce pentru dânsul." Despre acelaşi, şi tot în stil eroic: „*Îl momea* însă caracterul legendar al unei astfel de expediții. Era ca în poveşti, când Făt-frumos mergea să caute cu opinci de fier comori din țări nespus de depărtate, pe care le păzesc zmeii cei straşnici; i se părea lui Carol că de la Alexandru-cel-Mare, care pătrunsese prin pustietățile Perşilor, nu s-au mai săvârşit fapte de viteaz ca aceea care îşi pusese în minte să o săvârşească acuma."

Naratorul istoric ştie să fie şi glumeț sau ironic, ironia luând câteodată caracter sumbru. Despre Frederic-Wilhelm I-ul al Prusiei: „Acesta era un om aşa de aspru şi *morocănos* cum rareori a mai stat vreunul pe tronul unei țări: toată vremea şi-o petrecea privind cum fac exerciții ostaşii din garda sa, pe care o formase numai din oameni foarte mari. Când n-avea de lucru cu uriaşii lui, cu care se juca întocmai ca un copil cu nişte păpuşi, el *se înfunda în câte o odaie* cu câțiva generali şi *se punea să pufăie din lulele* pline de

1. Punctul de vedere al lui Iorga e adeseori al țăranului ori al micului burghez om de ispravă: pune în primul rând preț pe cinste, pe muncă, pe viață curată. Celelalte vin apoi.

2. Marele merit al lui Iorga: de a fi pus mereu accentul pe calitatea aceasta, primordială pentru el (şi pentru orice ins chibzuit), a bărbaților de stat: să-şi fi iubit semenii.

tabac prost." Despre abatele Dubois, ministrul francez, după ce lămureşte că abate înseamnă de fapt egumen al unei mănăstiri: „Dar de aşa egumeni să ferească Dumnezeu orice mănăstire." Cât priveşte curtea spaniolă, tabloul aduce mai degrabă a Daumier, a Piranesi: „Curtea aceasta spaniolă era mai rea decât o temniță: nu vedeai un om vesel, nu se mişca nimeni slobod şi vioiu, nu se auzea nici o vorbă răspicată; *parcă s-ar fi prăbuşit lumea* dacă ar fi cântat cineva. Toți stăteau înțepeniți în forme vechi, ca şi cum ar fi fost morți de două sute de ani."

Predilecte sunt întorsăturile verbale mai apropiate de graiul popular: „(Frederic al II-lea) găsea o deosebită plăcere să cânte *din* flaut." De asemenea concluziile în tonalitate patriarhală, moralizatoare, de bun simț. Astfel e judecată Ecaterina a II-a: „Ea crezu, fără dreptate, că bărbatul ei ar voi să o omoare, şi atunci ea crezu, fără dreptate, că are datoria de a-şi apăra viața *punând la cale* omorârea lui – *ceia ce este un mare păcat*." Brusc însă intervin observațiile usturătoare: „(Suvorov), un bătrân ofițer magic, care dormea luni întregi cu cizmele în picioare." Îl amuză amănuntele vestimentare şi comportamentale, de aceea precizează că Napoleon III îşi ungea vârfurile mustăților cu ceară ca să stea drepte. Precumpănesc însă cumsecădenia şi seriozitatea, judecata „sănătoasă": (despre revoluția franceză): „Credem că un stat se face şi se reface aşa cum stă scris în cartea aceia mică, interesantă, a lui Rousseau, *Contractul social*, că n'au decât să se adune oamenii la un loc şi în câteva zile *s-a mântuit* de dezbătut o Constituție, şi, dacă au o Constituție, sunt neamul cel mai fericit *de pe fața pământului*. Acestea sunt cuvinte foarte frumoase, dar numai cu dânsele *se face gospodărie* foarte proastă."

Ca şi Ludovic al XIV-lea ori Petru cel Mare, Napoleon reține atenția susținută a istoricului. Cu privire la expediția în Egipt, tonul e glumeț, dar judecata de valoare sarcastică şi aspră: *„Îi dădu în minte* atunci să facă un lucru la care nu s'ar fi gândit atunci nimeni, un lucru neauzit şi neînchipuit, *o ispravă ca în poveşti*." Şi tema e reluată mai departe, aducând aminte de Balzac: „Lui Bonaparte însă îi trebuia să facă *isprăvi şi mai mari*, de care să povestească toată lumea acasă, aşa încât, când se va întoarce, să le pară la toți că văd pe Alexandru Machedon sau pe Xerxe întorcându-se după cele mai mari minuni războinice pe care le poate săvârşi mintea şi



puterea omenească." Încoronarea fostului general e prilej de badinărie topită în grai cronicăresc: „El[1] pune în capul său coroană şi pe trupul său mantie de cacom albă, încununându-se în fața Papei, pe care-l adusese anume pentru aceasta, în *biserica cea mare zisă catedrala* Notre-Dame din Paris." (Michelet ar fi invidiat atare dibace rostire.)

Amestecul de nepărtinire, subțirime, umor discret şi moralitate cam din topor se manifestă nediscriminatoriu fie că e vorba de Ludovic al XVIII-lea al Franței ("Tot felul de bătrâni fără pricepere pentru timpurile nouă, dar însuflețiți de duhul răzbunării, *se oploşiseră* în jurul lui"), țarul Alexandru I-ul ("În anii din urmă, l-au înrâurit mai ales unul dintre miniştrii săi... şi o femeie care-i vorbea de lucruri de pe ceia lume, Doamna de Krüdener"), Othon I-ul al Greciei: „Deci, după ce-i *făcuseră o mulțime de năcazuri*, îl siliră să părăsească Grecia după treizeci de ani de stăpânire, în 1862, *lucru decât care nu se poate altul mai urât*."

Şi tuturor acestor făcături stilistice li se adaugă preocuparea de a informa pe cititor cu privire la realitatea economică, la comerț, industrie, transporturi, navigație, nivelul de viață al muncitorilor, descoperiri şi invenții, tehnică şi perspective de viitor, care dau manualului un neaşteptat caracter de actualitate şi vădesc la istoricii noştri din trecut o luare în considerație a concretului care prea adesea e trecută cu vederea de nu le este şi contestată.

Parcă nicicând nu mi-a fost Iorga mai drag (– mărturisesc a-l fi iubit mult, în ciuda multiplelor sale metehne, supărătoare, fireşte, pentru contemporani –) decât în această lucrare de proporții reduse, neînsemnată în imensa lui operă, aproape invizibilă. Dar revelatoare. Un Iorga înțelept, cuminte, doldora de bun simț, departe de vâltoarea politică, neangajat, un Iorga de la Văleni, străin de intrigi academice şi universitare, neprocesiv, neştiutor de ținerea de minte a răului, un Iorga *profesor*, cărturar şi om de treabă, moldovean sfătos, senin, căruia erudiția nu-i răpeşte nimic din jovialitatea dascălului, din blânețea ori suculența *cuvântătorului den bătrâni*, din farmecul unui stilist mai la el acasă în povestire decât oriunde. Desfătătoare lectură a mea din care am vrut să vă

1. A se observa frecventa folosire a pronumelui personal la persoana a 3-a înainte de verb, aidoma ca la Mateiu I. Caragiale.

împărtăşesc cât de mult, poftindu-vă a spune odată cu mine – după modelul fraţilor Tharand când au scris despre Pe'guy – *iubitul nostru Iorga*!

## OMUL FĂRĂ COMPLEXE

De la von Musil ştim despre omul fără calităţi. Rebreanu, în *Catastrofa* [1], ne învaţă că există şi omul fără complexe, insolită excepţie la stringenta regulă freudiană. Care-i şi omul „fără probleme", „omul istoric" al lui Kierkegaard, strict existenţial, nevizitat de impure ori sâcâitoare duhuri, ferm prins în cleştii somaticului şi cu desăvârşire dedat vieţii de toate zilele. Un astfel de ins nu-i neapărat „rău" şi totuşi locul şi-l află în cadrul epifenomenelor înglobate de Hannah Arendt sub genericul „banalitatea răului". E, întocmai, cazul lui David Pop, eroul *Catastrofei*. Numai hain nu este, ci soţ bun, tată foarte tandru, donator mărinimos, cetăţean paşnic, fire amabilă. Iubeşte viaţa tihnită. Nu i-au plăcut nicicând zbuciumările. Râvneşte doar linişte multă şi muncă puţină. Nu-l apasă nici o grijă şi nu-i trebuie decât să mănânce zdravăn, să se plimbe şi să se îngraşe. Şi-i foarte mulţumit de viaţă.

Cu toate acestea va făptui răul. (Sunt şi circumstanţe atenuante, durata scurtă a faptei, starea de confuzie a făptuitorului.)

1. În nuvela aceasta, ca şi în romanul *Ion*, se vădesc însuşirile definitorii ale lui Rebreanu: sobrietatea, nepărtinirea, seriozitatea. *Ion* e desigur capodopera sa, probabil şi cel mai bun roman românesc. De ce? Pentru că aici romancierul se apropie cu îndrăzneală de Creator şi mimează atitudinea acestuia faţă de făpturile sale: a) le făureşte, lăsându-le apoi în voia lor, facă precum doresc şi descurcă-se cum pot, b) de fel nu se amestecă în pricinile lor, politica adoptată e a unei totale neintervenţiuni, c) le urmăreşte reacţiile cu neabătută, rece şi obiectivă atenţie, d) dar nu şi fără o tainică, bine camuflată, stranie, superioară compasiune. Precumpănitoare sunt neintervenţia, tonul neparticipatoriu (ton de referat), detaşarea de personagii şi acţiune, înapoia căreia totuşi freamătă o foarte distanţată milostivire pe cât de genuină pe atât de pudică şi de grijuliu (priceput) ascunsă. *Catastrofa* a reţinut luarea-aminte şi simpatia lui E. Lovinescu prin aceste caracteristici întru totul conforme genului epic aşa cum îl concepea marele critic.



Oroarea şi banalitatea răului în aceasta însă constând: că e de nenumărate ori săvârşit de oameni cu inima uşoară şi spiritul senin, de funcţionari conştiincioşi (însufleţiţi de cel mai liniştitor dintre simţăminte: al datoriei împlinite), de indivizi de treabă.

De treabă e şi David Pop, moştenitor al unei averi frumoase; însurat cu o fată înstărită, năsăudean chezaro-crăiesc în bune relaţii şi cu românii şi cu ungurii, hotărât a nu se încălci în certuri politice abstracte, prea puţin dispus a se sinchisi de ce zice în juru-i o lume ahtiată după soluţii extreme şi integrale, persecutată de ideologia lui *etweder-oder*, a lui da sau ba, a fi laie ori bălaie, cea mai potrivnică vrerii de a trăi slobod de păsuri, avându-te bine cu toţi şi drept singur obiect al preocupărilor tale pe tine însuţi în limitele unui hedonism neagresiv, înţelept şi benevolent.

David Pop, aşadar, necunoscând spasmele care preced marile hotărâri şi rupturile definitive, se simte fericit şi ţine cumpăna dreaptă. Dar dacă va fi război? Nebunii, exaltaţii şi slujitorii absolutului sunt în stare a-l stârni; n-au decât. „Ce-o fi o fi! Ce-or face alţii, voi face şi eu... Cum mi-o fi scris şi pace bună!"

*Catastrofa* – într-o literatură bogată în nuvele excelente – e interesată şi patetică deoarece expune (– sumar, e drept; nu superficial, nu searbăd –) trecerea de la chietudinea neangajată (de la banalitatea răului, de la îndârjita, culpabila nepăsare) la momentul de inevitabilă criză, acel când până şi omul cel mai necomplexat şi mai lipsit de îndoieli se trezeşte, brusc, ferecat în strânsura unei dileme acute. Momentul acesta – al crizei, al impasului, al *catastrofei* (termenul se iveşte şi în matematicile moderne, în configuraţiile lui R. Thom, cu o valoare generală în toate situaţiile unde liniile de forţă se înnoadă şi declanşează o explozie, o prăbuşire), al adevărului subiacent, al realităţii *despuiate*, al prezenţei lucrurilor *în sine*, al goliciunii şi dezvăluirii, al fenomenalităţii preacurate şi poruncitoare, al realului nemijlocit, al pierderii oricăror paravane şi straturi intermediare – e ineluctabil şi inexorabil, aidoma cu al despărţirii sufletului de trup, întru nimic altfel. De unde şi meritul nuvelei, atât de pregnantă în simplicitatea, modestia şi concizia ei. Şi care nu se sfieşte a declara lumea ca fiind inevitabil şi de-a pururi legată de complexe şi neclarităţi. Omul fără complexe şi neclarităţi. Omul fără complexe şi scutit de liberă alegere la fiece răscruce de drumuri, dovedeşte *Catastrofa* –

premergătoare a esențialei formule sartriene: suntem osândiți la libertate – nu-i decât o iluzie.

Dovada se face în mod exemplar şi irecuzabil. Pe David Pop, bravul, onestul, binevoitorul, indiferentul, ideal mijlociul, blând resemnatul, împăciuitul român transilvănean sublocotenent în rezervă al armatei austro-ungare, nimic nu-l arată a fi sortit să aibă vreo legătură cu marile probleme ale vieții şi a nimeri într-un punct de vârf al duplicității condiției omeneşti. Ferit pe veci de tragice capcane pare a fi. Prin temperament, prin mediul în care viețuieşte, prin iscusința (neperfidă) a instinctului său ecologic, printr-o purtare mai degrabă detaşată decât prudentă, predestinată – zice-s-ar – a-i depăna firul anilor spre lentă consumare şi nefrământat sfârşit. Iar izbucnirea războiului nu schimbă lucrurile în substanța lor. Războiul, ca fapt al istoriei şi eveniment social, n-are de ce-l neliniști pe David Pop. „Era perfect liniştit. Îşi va face datoria. Pe urmă prea puțin îi păsa". Ni se atrage chiar atenția că prea puțin îi pasă şi cu cine are să se bată. Îi e tot una. Trebuie doar să-şi facă datoria.

Dăm de stadiul proximității maxime cu analiza Hannei Arendt. „Nici prin gând nu i-a trecut să se întrebe ce-i datoria. S-a agățat de cuvântul acesta şi era mulțumit că într-însul a găsit un sprijin destul de puternic". Dar funcționarul chemat a tortura ori ucide nevinovați trebuie oare să-şi „facă datoria" (subînțeles: datoria implică nemărginita ascultare)? Dar românul locuitor al unor meleaguri încăpute sub stăpânire străină trebuie el să tragă asupra fraților săi care pentru întregirea patriei comune şi pentru descătuşarea lui luptă? Funcționarul necomplexat şi sublocotenentul David Pop sunt liniştiți. *Trebuie* să fie liniştiți. Ce le pasă? – „Ce-mi pasă mie?" îşi zice David Pop. „Ce am eu să mă amestec?" „Datoria! Datoria! Iată limanul unde omul găseşte adăpost împotriva tuturor problemelor, complexelor, neliniştilor, întrebărilor, incertitudinilor.

De n-ar fi Momentul (al cărui nume e Catastrofa), momentul final: vine, vine să judece pământul şi orice litigiu şi să te judece pe tine, omule necomplexat, oricât de satisfăcut cu sinea ta şi de neîngrijorat ai fi şi te-ai dori! Deodată, în desfăşurarea potolită a nuvelei şi în domoala viața lăuntrică a lui David Pop, îşi fac apariția ființe ciudate şi cum nu se poate mai străine atât de el cât şi de mediul înconjurător: Pascal, Sestov, Kierkegaard, Dostoievski. Şi



împreună cu ei, un cuvânt nou, un cuvânt care se tot repetă, stăruie şi parcă-şi croieşte loc dând din coate printre celelalte ale textului spre a se impune, parveni în rândul dintâi şi acapara interesul obştesc, a-l concentra asupră-şi. Cuvântul e *prăpastia*, acelaşi substantiv – cheie ca la Pascal. „I se părea că în față i se deschide o *prăpastie*", scrie autorul. Şi o a doua oară: „Poate că, dacă ar fi vrut să afle, i s-ar fi deschis o *prăpastie*." Şi iarăşi: „Mereu simțea *prăpastia* amenințătoare în față, tot mai largă, mai chemătoare". Prăpastia: obsesie a viziunii tragice despre existență, a filosofiei celei mai zbuciumate, celei mai neştiute şi mai nebănuite chiar de afabilul David Pop. La marginea căreia e însă acum purtat, împins, părăsit. A purces în zodia lui Pascal şi a urmaşilor lui, el, omul cel mai cartezian din lume şi mai neurmărit de ştimele întunecimii.

Preludiul sfârşitului: convorbirea cu Alexe Caudale, colegul decis a nu trage în români; trezirea (mai întâi greu descifrabilă, apoi limpede) a sentimentului național, provocată şi de ura ofițerilor unguri şi secui după deschiderea noului front ardelean; stăruitoare stranie ispită de a rosti „ca o mângâiere de mamă: Românii, Românii, Românii..."

Catastrofa, brutală, se manifestă mai întâi insidios şi cu preliminarii surde, slabe atacuri din laturi diverse. Cuvântul „datorie" îşi pierde facultățile sedative, nu mai e platoşă, refugiu, justificare. David Pop, în sfârşit, cunoaşte ceea ce i se păruse a fi condiția mintală cea mai fantastică, de nu şi o nălucă: tulburarea. Acum războiul – care multă vreme nu izbutise a-l desprinde din calm şi din stăpânirea de sine – răzbate înlăuntrul ființei sale, cu tot alaiul însoțitor: zgomot, furie, neastâmpăr, spaime. Într-atâta e de neobişnuit cu dilemele şi îi este de neimaginabilă angoasa încât drept cale de tămăduire îşi caută moartea, care cu perseverență îl ocoleşte.

Ce-i rămâne de făcut? Datoria, fireşte. „Duşmanu-i duşman! Trădătorul e un ticălos, orişice motive l-ar îndemna la trădare." Categoricul imperativ „trebuie" şi-l tot repetă, cu efecte din ce în ce mai reduse. „Nepăsarea, răceala, nesimțirea" – *calitățile* lui – s-au destrămat. Cuvântul magic şi atotîmplinitor – datoria – nu-i mai este celui acum zdruncinat „sprijin îndeajuns de solid", ba i se furişează în gând noțiuni atât de bizare ca nedreptatea aşezărilor

omeneşti ori întrebări atât de sfruntate ca „oare orice datorie e sfântă?“ Sau, mai sfredelitor, mai pustiitor: „*care* datorie?“

Moartea, prin urmare, când în sfârşit consimte a se prezenta, e pentru David Pop ca un semn de milostivire a soartei. Apucă a îngâna mântuitoarele vorbe „Frate... Român“, dar drept răspuns se alege cu „Ne omorâşi cinci ceasuri cu mitraliera şi acuma mai zici că eşti frate?... Grijania şi anafura ta de câine.“ Înjurătura (de cele sfinte şi cu verbul la perfectul simplu: ca să fie mai trivială, mai ofensatoare) îi este discurs funerar, iar leşul se învredniceşte a fi aruncat şi lepădat „ca o zdreanţă netrebnică“, rostogolit asemenea celui al nefericitului consul din *La poalele vulcanului* de Malcolm Lowry (şi acele moare în nedumerire). „Figura zdrobită“, „zâmbetul amar“, „ochii holbaţi şi miraţi“ alcătuiesc un sumbru – derizoriu tablou final abia îndulcit de „soarele milos (care-i) săruta ochii minunaţi, obrajii însângeraţi, gura strâmbă, faţa scofâlcită.“

Departe de a fi doar relatarea – puternică, solid închegată – a unui episod al războiului pentru întregire şi a unui caz de conştiinţă pentru un transilvănean încleştat între „datoria“ faţă de stat şi dubla chemare a sângelui şi cugetului, *Catastrofa* înseamnă în literatura noastră un aport de certă valoare la iscodirea sufletului omenesc oscilant între obligaţii contradictorii, şovăitor între ataşamentul pentru forme fără conţinut şi imboldul către săvârşirea actului (celui mai firesc) de adeziune la neamul de care irevocabil şi imprescriptibil ţii. De cumplita opţiune David Pop a socotit că poate scăpa prin bonomie şi nepăsare.[1] Catastrofa preînchipuie un exemplu tipic de sartriană dilemă. E şi o lecţie de rigoare şi exactitate, enunţată neemfatic dar şi fără ocoliş: orice soluţie de genul David Pop e menită eşecului şi ocării; de prăpastie nimeni nu se poate descotorosi, ne este tuturora nu mai puţin fidelă ca lui Pascal, iar *momentul*, momentul adevărului şi al realităţii care se dă neruşinat şi nereticent în vileag se înscrie pe răbojul evenimentelor celor mai neîndoios previzibile.

1. Întru adevărat limbaj „nepăsarea” ori „indeferentismul” lui David Pop se numesc împietrire şi orbire. Datoria faţă de statul bicefal nu-i decât lenevire a minţii şi învârtoşare a inimii; şi e tactică a banalităţii răului. Doar că autorul – chibzuit, echitabil, răbdător – a ţinut să prezinte ambele feţe ale cauzei şi s-a priceput să adauge dreptăţii o nobilă doză de înţelegere şi milă, urmând pilda altui făuritor care şi el revarsă lumina şi peste cei buni şi peste cei răi şi le dă ploaie şi unora şi altora.



E, acela, un moment de judecată şi focul merge înaintea lui. Împrejurul lui beznă, nori grei şi vifor mare. Cărbuni aprinşi sub el, negură la picioarele lui, grindină şi jar. Fulgere, săgeţi, descoperirea temeliilor lumii şi secretelor firii omeneşti. Pe om îl smulge şi-l doboară până la sfârşit dacă el s-a întărit în deşertăciunea sa. De nimic îl va face, asemenea unuia care nu ştie ce-i cu el şi-i lipsit de minte. Curg apele, ger este, iar glasul realităţii e vuiet, sabie şi tumult. Se topesc toate precum ceara. Odihnă, zăbavă, răgaz nu mai încap, omul ca o roată, ca trestia în faţa vântului, loc de adăpostire nu se mai vede cât cuprinde ochiul înfricoşat.

Acesta-i şi momentul descumpănirii lui David Pop, adică al ieşirii din amăgire şi al intrării în domeniul nescornitelor. Căci *momentul prăpastiei* nu-i altul decât al stabilirii contactului complet cu îndelung ocolita, evitata, învăluita, ignorata, disprețuita realitate care,. până la urmă, se arată, se descoperă, se răzbună. Nu cu vrăşmăşie, nu prin mijloace subtile, ci prin simpla revelare.

Cazul David Pop, al românului din Transilvania subjugată, dornic a se pune bine şi cu stăpânirea şi cu fraţii de sânge şi suflet, e la drept vorbind general şi „adânc omenesc“. E mult de când Al. Herzen a observat şi consemnat fenomenul acesta al „adaptării“ şi „împăcării cu situaţia“: oamenii, de obicei, se simt atraşi de strălucirea puterii şi par jigniţi de cei care îndrăznesc a se însingura. Prin egalitate ei înţeleg egalitatea în faţa opresorilor; se supun guvernului iar a se guverna ei înşişi nici nu le trece prin gând. Aşa face şi David Pop. Iar de vorbit se fereşte pentru ca să nu se compromită, să nu-şi strice „neutralitatea“ (adică achiesarea la nedreptate), ştiind poate şi el – ori bănuind cumva – că nu-i de ajuns a crede cu inima, ci e nevoie şi a mărturisi cu gura, „căci cu inima credem ca să ne îndreptăm, iar cu gura mărturisim ca să ne mântuim“. De aceea se şi produce salvarea pentru el numai în clipa ultimă când murmură „Frate... Român“. Acelea-s cuvintele pe care ar fi trebuit să le pronunţe mai devreme spre a-şi libera sufletul şi a evada printre nevăzutele gratii ale conformismului. De vină pe de-a-ntregul nu-i, fiindcă i se aplică desigur constatarea periodic verificată de istorie: de-i adevărat că puterea corupe, adevărată e şi reciproca: persecuţia corupe şi pe victimă, în mod mai gingaş. David Pop este o asemenea victimă a opresiunii, indirect şi ingenios coruptă. Eroarea lui stă în a fi dat crezare unor

aparențe, unor vremelnicii istorico-diplomatice, unui decor; în a fi gândit că există acomodări cu strâmbătatea şi artificialul; în a fi ignorat adagiul: nu se adună smochine din mărăcini şi nu se culeg struguri din spini. El simbolizează şi soiul omenesc pentru care totul se reduce la înjghebarea unor „răspunsuri behavoristice" ce pot fi fără primejdie date solicitărilor societății şi exigențelor vieții.

Iată însă că oamenii nu-s nici câini de-ai lui Pavlov, nici gâşte de-ale lui Lorenz. Şi nici şobolani ori porumbei de-a lui Skinner ori maimuțe nepăroase de-ale lui Morris. Omul e prin natură şi definiție o ființă complicată şi complexată, ce nu poate fi redusă la reacții animale şi deprinderi rudimentare. Nu relaționalitatea îi e trăsătura de căpătâi. Genunea e partea din ancestrala-i clironomie, iar înfruntarea dilemelor e înscrisă în codu-i genetic. Crezându-se abil, sărmanul David Pop comitea greşeli elementare. I-a fost de trebuință un război şi mutarea de pe frontul italian pe cel carpatin ca să i se deschidă „ochii cugetători ai inimii". Şi nu i-a fost dat a întâlni liberatoarea moarte până ce nu şi-a făcut şi el *adevărata* lui datorie de om, mărturisindu-şi cu glas oricât de stins frăția cu ai săi.

*Picurând se păzeşte – adevărul*, afirmă un poet, şi el transilvan – *ca un caş limpezit în burdufuri.* Şi poate că tot la sfâşietoarea dramă a lui David Pop suntem îndreptățiți a crede că se referă şi versurile acestea, de asemeni semnate Ştefan Aug. Doinaş:

*îmbrăcăm în lume*
*moartea cu vederea*
*celor necrezute*
*şi amenințate*
*fluturăm în fața*
*spaimei travestiul*

Da, versurile se potrivesc. David Pop nu moare nici el decât după ce şi-a lepădat travestiul şi s-a recunoscut a fi ceea ce de la început era.



## II

## CONVORBIRE IMAGINARA

Îmboldit şi îmbărbătat de cele trei convorbiri avute, mi-am închipuit şi una purtată de mine cu mine însumi, gândul purtându-mă probabil la celebrul titlu al volumului de poezii minulesciene sau şi la partida de şah jucată de unui şi acelaşi jucător într-o nuvelă a lui Stefan Zweig.

Am respectat formalismul dialogal.

*Întrebare:* Din câte cărți ați recenzat, pare că acordați o preferință poeziei. Vă place poezia?

*Răspuns:* Mult, foarte mult.

*Întrebare:* De ce?

*Răspuns:* Pentru că nu-i un simplu gen literar, cum ni s-a spus la şcoală ori şi la universitate ori cum repetă manualele şi cărțile de critică şi astăzi. Poezia nu depinde nici de rimă şi nici chiar de ritm şi întru nimic de aspectul ei grafic. E o *stare*, o stare a minții, a complexului psiho-somatic, a dispoziției temperamentale. E în chipul cel mai evident o stare harică. E tot atât de felurită de proză ca o înfățişare a materiei de alta. Transmite cu totul alte senzații, stabileşte cu predispusul cititor cu totul alte raporturi, trezeşte cu totul alte facultăți aperceptive şi declanşează cu totul alte emoții. E un soi de scurt-circuit, de scurtătură, de mijloc de comunicare infinit mai rapid şi mai intim cu lumea. E un mod de cunoaştere analog intuiției ori revelației, de aceea nespus mai prețios, mai inefabil, mai adânc, mai fragil.

*Întrebare:* Aveți printre poeții noştri de astăzi predilecții marcate?

*Răspuns:* Da şi nu. Îi citesc pe toți, mai bine zis pe aproape toți, deoarece sunt mulți, tare mulți. Dintre cei mai cunoscuți,

prefer bucăți de Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu, Ştefan Aug. Doinaş, Nichita Stănescu. Pururea citesc cu interes şi curiozitate, cu simțul *aşteptării* pe Ileana Mălăncioiu, Dorin Tudoran, Mircea Dinescu, Angela Marinescu, Leonid Dimov, Şerban Foarță, Sorin Mărculescu. Şi pe cei foarte tineri. (Sunt adeseori de necrezut de *ştiutori.*)

*Întrebare:* Vă referiți adeseori la epoca interbelică. E firesc. Nu pierdeți prilejul de a o lăuda şi reabilita. Citați-ne câteva nume care v-au reținut atenția şi v-au stârnit admirația atunci ori a căror memorie o păstrați vie.

*Răspuns:* Greu lucru îmi cereți. Ar trebui să citez atât de mulți. Iorga, Rebreanu, Lovinescu, Ion Pillat, Blaga, Ion Barbu, Camil Petrescu, fireşte. Etc.Etc. Dar şi alții de mai puțin generală circulație: D. Caracostea, Al. Rosetti, Al. Busuioceanu, Sextil Puşcariu, Vasile Pârvan, Dumitru Stăniloae, Dan şi Emil Botta, Mircea Streinu, Nae Ionescu, Mircea Vulcănescu, Panait Istrati...

*Întrebare:* Ar trebui reeditați vreunii?

*Răspuns:* Mulți au fost reeditați. Prilej de mare bucurie pentru cei de o vârstă cu mine. Şi pentru toți criticii ori şi simpli cititori dornici (mai bine spus: ahtiați) de literatură autentică, de scrieri nefalsificate, nedecolorate, nespălăcite, neîndobitocite şi dezonorate de legea imitației, legea servilității, legea conformismului, legea prudentei închideri a ochilor şi grijuliei astupări a urechilor, legea supraconştiinciozității în aplicare a unor directive izvorâte din necompetență, ură, invidie şi stupiditate, precum şi de alte aprige şi nemuritoare legi şi principii înzestrate cu nebiruită stăpânire în conurile de umbră prin care – asemenea sistemului solar când străbate spații galactice bogate în pulbere cosmică – istoria, vai, trece.

Aş mai propune spre a fi reeditate: *Un port la răsărit* de Radu Tudoran, roman remarcabil. Operele complete ale lui Mateiu Caragiale, Mircea Eliade, Panait Istrati, *Adela* de Ibrăileanu (reeditată, însă nu într-un tiraj îndestulător), cursurile universitare ale lui Nae Ionescu, studiul lui Vasile Băncilă despre Blaga (unul din cele mai bune), *Schimbarea la față* de Emil Cioran, romanele lui Mircea Streinu, scrierile lui Mircea Vulcănescu, *Biserica Neagră* de A.E. Baconsky (regretatul Mihai Gafița era hotărât să o tipărească), *Dumnezeu s-a născut în exil* de Vintilă Horia, o carte



cum nu se poate mai frumoasă şi mai patetică despre dubla sorginte dacică şi latină a poporului român (e povestea viețuirii lui Ovidiu la Tomis).

Ştiu prea bine că dintre cărțile menționate de mine unele sunt privite cu suspiciune. Dar, indiferent de ce va fi fost cândva, ostracizarea lor astăzi nu mai are nici un rost.

*Întrebare:* Cu privire la poezia patriotică, ați găsit de cuviință să citați drept model *Oda în metru antic,* reproducând părerea lui Eugen Simion. Nu socotiți exemplul ales de critic şi însuşit de dumneavoastră oarecum provocator şi teribilist?

*Răspuns:* Deloc. Patriotismul, ca orice sentiment intim, autentic şi cald implică neapărat discreția.

Îmi aduce aminte de o nuvelă a lui Rudyard Kipling, pe care am şi tradus-o. E vorba acolo de steagul țarii pe care, la o şcoală militară, un orator (civil) îl flutură ostentativ şi-l pomăzuieşte cu fraze declamatorii. Impresia pe care o produce asupra elevilor – viitori ofițeri şi luptători – e dezastruoasă. Parada, exhibiția, fanfaronada, grandilocvența duc la rezultate opuse celor nădăjduite de prea înflăcăratul orator.

Iată o minunată lecție pentru toți practicanții poeziei patriotice. Departe de a implica vorbele mari şi chimvalul răsunător, nu-i înzestrată cu putere emotivă decât dacă-i reținută şi nebanalizată, neemfatică, neşablonizată. Există o diferență precisă între însuflețire şi strigătele vânzătorilor ce-şi laudă marfa de pe tarabă.

*Întrebare:* Am constatat că vă referiți cu stăruitoare deferență la Al.O.Teodoreanu. Nu-i contest meritele şi nici verva! Dar nu socotiți că îi atribuiți lui Păstorel un fel de eminență întrutotul nepotrivită unui atât de frivol, mundan şi lumeț autor?

*Răspuns:* Mi-am pus şi eu întrebarea dacă Alexandru Teodoreanu (şi alții ca el, dăruiți din plin cu talent) n-au fost cumva doar nişte vajnici (deşi foarte vioi şi agreabili) băutori şi mâncăi, cu alte cuvinte o ceată de impenitenți petrecăreți şi cheflii. Versurile lui Păstorel – oricât de inteligente şi de sprintene – nu-şi au punctul de plecare într-un lirism, într-o euforie provocate de benchetuială?

Şi deîndată, întrebării acesteia izvoditoare de melancolie, incertitudine şi amărăciune, i-a urmat amintirea unei pagini dintr-o carte citită de mult. Într-una din pastişele sale, aceea consacrată

lui Henri Murger, Paul Reboux îşi punea o întrebare analoagă celei care mă vizita – apăsător – pe mine. Studenţii, boemii şi midinetele lui Murger nu-s cumva doar nişte femei de moravuri uşoare şi o bandă de indivizi destul de lipsiţi de scrupule?

Şi-şi răspundea certându-se pe sine: cum de-a putut vorbi aşa urât şi posac despre fiinţe deţinătoare ale iureşului tinereţii şi prospeţimii vieţii şi despre fetele acelea pe obrajii cărora, în fiecare dimineaţă, s-ar fi zis că strălucesc neîntinate culorile paletei lui Watteau?

Tot astfel, prin urmare, mă dojenesc şi eu pentru a mă fi lăsat, măcar pe foarte scurtă vreme, pradă a unei ispite proaste, înfumurate şi neînţelegătoare. Păstorel şi prietenii lui au fost în realitate oameni de cultură şi mai presus de orice nişte oamnei civilizaţi, cunoscători ai unui secret: armonia dintre cărturărie şi viaţă, dintre spirit şi lumesc. Vinul de Cotnari n-a fost pentru ei atât o băutură, fie ea cât de zeească şi de candidă, cât mai cu seamă o cale spre une *douceur de vivre* doldora de înţelepciune şi altruism, şi un simbol: al fidelităţii faţă de strămoşi, al toleranţei faţă de idei, al gentileţei în raporturile lor cu oamenii. A fost şi simbolul unui crez fierbinte (naţional, uman) pe care nu voiau să-l exprime altfel decât cu modestie, însoţit de o piruetă, spre a nu da pentru nimic în lume senzaţia de retorică şi fanatism. Apăraţi de pojghiţa uşurătăţii şi a nesaţiului de petreceri, au dat o subtilă lecţie de cumpănire sufletească şi de blândeţe de caracter. În *Tămâie şi otravă*, în nuvelele, schiţele şi poeziile sale, în *Hronicul Măscăriciului Vălătuc* – această miniatură de cap de operă a stilului isteţ-bonom – Al.O.Teodoreanu s-a afirmat fără îndoială de nu ca un scriitor „de cultură", în orice caz ca un scriitor „de civilizaţie", Iar chiolhanurile, glumele şi buna dispoziţie n-au devenit pentru el şi ai lui (ce-i drept netulburaţi de stihiile ethos-pathosului) niciodată grosolane, brute ocazii de îmbuibare şi ameţire. Au fost *banchete*, *agape* binecuvântate cumva de spirit, bunăvoire, omenie şi alte entităţi pe care nu strică a le aminti, fie şi cu surâsul pe buze (– surâsul: cuvânt satelit în orice aluzie la fluidul univers păstorelnicesc –), un surâs ce nu se cade a fi nici disprețuitor, nici semeţ, nici prea sigur de sine.

*Întrebare:* V-aţi referit în repetate rânduri la filołogul şi lingvistul Brice Parain, care pune – cu gravitate – accentul pe



concordanţa dintre fapte şi cuvinte. I-aţi putea rezuma doctrina în cuvinte puţine şi clare?

*Răspuns:* Da. Rezum clar şi scurt: pentru Brice Parain vorbirea corectă e un soi de sfinţenie.

Iată ce a vrut să spună, ce a spus.

*Întrebare:* Ce părere aveţi despre problema criticii exclusive, colerice şi agresive, amatoare de termeni absoluţi şi lesne osânditoare aşa cum a fost denunţată de scriitori ca Octavian Paler, Nicolae Manolescu, Adrian Păunescu, Eugen Simion, Mircea Iorgulescu?

*Răspuns:* După nepărtinitoarele, cumpătatele, competentele spuse ale unor personalităţi culturale ca cele menţionate, îmi rămâne oare ceva de adaos? Cred că da. Ţintesc, anume, să atrag atenţia asupra unui punct oarecum lăsat în umbră de cei care s-au ridicat – netemători, pe bună dreptate supăraţi şi nu în zadar scârbiţi – împotriva unei aşa-zise critici care nu-i de fapt decât violenţă, denunţ şi injurie.

Socotesc că efectul dăunător al unui asemenea sistem de lucru nu se răsfrânge numai asupra victimelor, ci şi asupra mediului comun acuzatorilor şi învinuiţilor şi chiar asupra „criticilor" înşişi. Că mediul comun iese poluat şi otrăvit de pe urma unor asemenea unilaterale şi tăioase „polemici" nu încape îndoială. Greşelile, slăbiciunile, cedările şi căderile apropiaţilor noştri şi pe noi ne ating, şi pe noi ne înjosesc, ne degradează, ne spurcă. Ciudat lucru! însă pe deplin relevat mie de experienţa unei vieţi destul de lungi. Neechitabil, absurd, greu de conceput, dar perfect real. Într-atâta suntem de solidari, de împreună alcătuitori ai unui *noos* obştesc, de încâlciţi în firele aceloraşi Ursitoare, de covalenţi, coalescenţi, coagulanţi, de supuşi principiului vaselor comunicante, de participanţi la o aceeaşi dramă (tragicomedie), într-atâta maxima indiană *tat tvam asi*[1] ori apologul lui Meneniu Agrippa ni se aplică tuturora încât nu putem rămâne reci, nepăsători, depărtaţi: răutăţile, cruzimile, meschinăriile, turpitudinile din jur pătrund şi în sinea noastră, se furişează în adâncurile subconştientului, ne tulbură, ne vădesc a fi fost de nu complicii în orice caz semenii sau

1. Şi tu eşti aceasta.

prietenii unor netrebnici; ori măcar vecinii, contemporanii, colegii, confrații, însoțitorii lor – şi-i prea destul!

De asemenea gândesc că cei mai pierzători (de pot folosi superlativul) ies din afacerea aceasta nu terfeliții, defăimații, ferfeniții, jupuiții, ci acuzatorii, procurorii, insinuanții. Pățesc şi ei aşişderea ciobanului din poveste, cel cu „vine lupul". Într-o bună zi nimeni nu-l mai crede, firește. Însă nu aceasta e pedeapsa cea mare: îl bate nenorocirea că de acum încolo nu mai dă el crezare nimănui, se preface într-un schilod psihic, lipsit de normala, necesara, esențiala, consolatoarea facultate a omului de a se putea încrede în vorbele celorlalți. E, de pe urma repetatei sale minciuni, surd, singur şi acrit pe veci. Mă întreb (nu mă întreb, sunt convins) dacă marele deficitar al epidemiei (căci boală curată e, şi gravă, rea, molipsitoare) nu este însuşi „polemistul" cu veleități totalitare, dacă în primul rând el nu pe sine se învenințează şi se îndrăceşte. Ponegrirea deşartă şi nedreptatea sunt ca boomerangul: revin şi lovesc pe cel care a tras.

Şi îndoială nu-ncape că până la sfârşit pătimim, pierdem şi ne pierdem cu toții.

Mai cred că este necesar să ne trezim, să ne scuturăm, să ne venim în fire. Toți, şi de o parte şi de alta. Izvorul morbului e dintr-o latură, însă efectele sunt generale. Ne paşte pe toți ura, laşitatea, ranchiuna şi pierderea bunului simț. Spiritul mahalagesc de gaşcă şi vendetă îşi plasează răbdător ambuscadele, iar pentru microbii virulenți măsurile profilactice se cade a fi cât mai largi. Reacțiunea nu poate consta numai în depistare şi demascare. Trebuie să meargă până la capăt: la purificarea întregului spațiu.

Oare criticii nu pot elogia decât cele scrise de cei din tagma lor şi nu pot decât maltrata operele „celorlalți"? Să ne reamintim:

Academia franceză organizase un concurs. Boileau, academician, îşi manifestase preferința pentru unul din manuscrise. I se atrage marelui critic atenția: înapoia motto-ului trecut, conform uzului, pe respectivul manuscris, se ascunde numele unui duşman personal al său. Răspunde Boileau: dracul să-l fi scris, merită premiul şi o să i-l dăm.

Admirația pentru o lucrare literară nu implică de fel chezăşuirea ori lăudarea altor cărți, altor activități ori altor atitudini ale autorului. După cum, reciproc, dezaprobarea celorlalte nu



trebuie să însemne oprelişti pentru aprecierea unei anume opere. Ar trebui va să zică, după cum eşti într-un lot sau altul, să ridici cărțile în slăvi ori să le faci troacă de porci. Amar de sufletele noastre.

*Întrebare:* Proust pare a fi unul dintre autorii pe care-i preferați, poate „cel preferat". Îl recomandați adesea. Nu-l considerați totuşi oarecum greu accesibil marelui public?

*Răspuns:* Deloc. Deloc. Cei care pretind că se citeşte anevoie, că e lung şi plictisitor, că despică firul în de patruzeci de ori câte patru, că e respins de spiritul sănătos al cititorului necontaminat de snobism ori sofisticările nu ştiu ce spun ori nu l-au citit. Proust e un autor viu, deloc anemic ori „evaporat", e interesant, realist, amuzant, adânc; captează şi cucereşte. Grele sunt poate primele câteva zeci de pagini ale imensei opere, până ce se familiarizează cititorul cu stilul într-adevăr original al romancierului. Dar apoi totul e încântare, binefacere. Să-mi fie permis a enunța un sfat; nu dați ascultare unor bârfe, unor minciuni, unor calomnii. E un sfat pe care cutez a-l formula cu toată fermitatea şi convingerea. Aşa-zisa prețiozitate, aşa-zisul manierism al lui Proust sunt basme şi clevetiri. Proust e „un puternic", dintre cei mai indubitabili.

Iar celor care nu cunosc îndeajuns limba franceză spre a-l citi în original, e bine să le amintim că le stau la îndemână traducerea (parțială) a lui Vladimir Streinu şi aceea (cvasi completă) a lui Radu Cioculescu.

*Întrebare:* Pentru încheiere: nu detectați în tot ce scrieți şi gândiți, un – conştient sau inconştient, şi firesc dealtfel – ataşament pentru „literatura de altădată", pentru „vremurile bune" ale culturii, nu sunteți – cu sau fără voie – un antimodern?

*Răspuns:* Hotărât, nu! Vă voi repeta cuvintele eroului unei piese de Jules Romain, unul din autorii mei dragi. „Societatea lor o înțeleg mai bine decât ei (tinerii). Sunt mai modern decât ei". Nu-s câtuşi de puțin un adversar al scrisului nou. Mă tem doar că „modernismul" e de multe ori un anarhism, reluarea unor vechi şi lamentabile erori, provenite din necunoaşterea istoriei. Ortega y Gasset a lămurit lucrurile acestea pe larg şi definitiv. Îmi puteți reproşa vârsta (deşi nu de mine depinde), închistarea în trecut, „antimodernismul" nu! Ori, atunci, să-mi fie îngăduit a-l repeta pe Maritain: modern poate că nu, ultramodern însă desigur! Dați-mi

voie să mă consider – şi nu sunt desigur unicul – o fiinţă mai hibridă, mai struţocămilească: un vârstnic încă în stare a simţi şi iubi ce este întru adevăr nou în artă şi cultură. Mă văd silit să dau glas unei banalităţi: principiile morale sunt imuabile, sensibilitatea estetică e în continuă evoluţie. Sunt devotat primelor şi disponibil celeilalte.

## POEZIA CRISTALOFILIEI[1]

De la Stendhal, freamătul mândriei virile; de la Valery, distanţa; de la T.S. Eliot, gheaţa; de la Sartre, sila de forfătul materiei; de la Elytis, jindul după cristal; de la suprarealişti, repulsia faţă de orice emoţie şi sentiment; de la el însuşi, focul.

Aşadar spiritul, care-i osârduitor a fi curăţat *de păr, de unghii, de carne, de zgârciuri şi oase, până să rămână numai fiinţa pură.* Pură şi abstractă, *fără pic de miros de sudoare.* Puritate şi abstracţiune. Idealul trupesc (întrucât este inevitabil)? *Zvelt, oţelit, subţire ca un filament: un burghiu hămesit forând în intensităţi.* Un oximoron fierbinte şi înfiorat de frig. (Obiectiv stendhalian în termeni sincronici.) Puritatea ca ţintă, ca obsesie: doar Fiinţa şi Eul. *Mai pur decât puritatea.* Să poţi lepăda trupul ca o scârnăvie. Drept care şi scârba de noroi, de mişunare, colcăială, viermuire, de *omuleţii palizi.*

Teama, groaza de căldură şi tandreţe. *Creierul – mai sentimental decât inima. Răceala – mai fierbinte decât fierbinţeala.* Duşmanca dintâi şi de-a pururi: materia. Între materie şi spirit războiul nu poate fi decât de exterminare. Insul? *Tu, mesager al războiului total dintre / materie şi spirit.* Eul îşi află refugiul numai în spirit şi în sinea sa: *În jurul meu obiectele / au înnebunit şi muşcă. Lumea, ecologicul? Felii contorsionate de materie.* Izbăvirea se găseşte în situaţii-limită. Şi-n luciditatea absolută a gândurilor cu două tăişuri. De unde principalele obsesii: perfecţiunea,

1. Ion Bogdan Lefter: *Globul de cristal* (Edit. C.R., 1983).



geometria, cristalizarea, lumina, sinele. Perfecţiunea: bisturiul operaţiei aseptice. Lumina: rece şi clară, aseptică şi ea. Geometria: se împerechează cu libertatea spiritului: *Nimic mai vertical – decât libertatea spiritului.* Verticalitatea e forma supremă a entuziasmului dezbărat de contingenţele vâscozităţii generale: ca a copacilor care se-nalţă *perfect vertical* în *aerul geometric.* Sinele: nici o angrenare, învălmăşire în efemerul jălaniilor inoportune şi al contradicţiilor echivalente: *Deci întoarce-te şi luptă / până când leşul utopiei va fi / la picioarele tale.*

Puritatea implică şi retragerea în concepte. *Muşc din puritatea conceptelor / cu dinţii mei laţi şi puternici.* Deoarece sălaşul lor e în adâncul cel mai de taină al sinei şi numai prin ele poate fi înşfăcată şi lumea: *În faţa mea stă conceptul de concept / Încep să-l înţeleg. Îl pătrund. Îl pipăi.* Sinea e şi căminul orgoliului: din ea derivă *frumuseţea severă a intransigenţei.* Şi constituie un imperativ etico-estetic: *Să te retragi în tine ca într-un cimitir al elefanţilor. Să-ţi fii singur cel mai mare duşman / şi să împlânţi pumnalul / în imaginea ta din oglindă.* Iată cât de armonios se poate îmbina suprarealismul cu superbia, pot convieţui Barres şi Breton!

Alte idealuri geometrice, cristalografice, necruţătoare: cercul implacabil, beatitudinea conceptelor, sublimarea. Obsesia versului „nemuritor şi rece". Repetat, aproape devenit refren: „nemuritor şi rece." La masă, cu cine stă poetul? Cu abstracţiunile. Moartea? Doar o poetă suprarealistă, care nu încalcă esenţele. Căci esenţa se numără şi ea printre idolii mult veneraţi: *Distilează epoca / alege-o de impurităţi / distileaz-o bine.* Precum şi ordinea, fireşte. Rigoarea desăvârşită. Şi totul dincolo de *gratiile roz* ale cotidianului, căldicelului, înduioşării, puhăvirii, concesiilor făcute emoţionalităţii, efuziunilor.

Suverane adăpostiri: cristalul, cuţitele, menuetul. În ele se cuprind, se rezumă, se exacerbează şi puritatea şi abstracţiunea şi spiritul şi neimplicarea şi obligatoria, dezinteresata, nepersonala trufie. Cristalul e culmea profanei sfinţenii, e deplina detaşare şi închidere în străşnicia sinei. Căci structura cristalului *absoarbe totul, cristalul e forma fundamentală a vieţii, lumea e un cristal şlefuit.* El e mai îndepărtat decât orice altceva de răsucirile plasmei vii, de elocinţă, de lacrimi. Ba şi de tehnică. Verlaineiana revoltă e reluată şi contra acesteia şi ea socotită concesivă, amabilă, utilitară,

mic-burgheză: *Am apucat tehnica şi i-am răsucit gâtul.* Dar cuţitele? Pentru că sunt aspre, tăioase şi reci, iar muchiile lor pot alcătui paralele.

În final – surprinzător, stupefiant, imprevizibil dar nu şocant: menuetul. Idealul idealurilor: forma fără cusur, gestul fără îngrijorări, actul disponibil, cerebral şi neîntinat cel mai vecin cu nemotivarea suprafirească a cristalului; doar graţie, gratuitate, rânduială, curăţie. Uşor, mângâietor, simandicos, mozartian. De dincolo de orice năduşală, agitaţie, contaminare. De la distanţă. Cu neromanţioasă şi neelegiacă bunăvoire. Şi implicând împăcarea. Materia rarefiată, aerisită, transmutată în simple arabescuri ale politeţei şi formalismului. Luminos, acut, detaşat. Ca laserul.

Ciudăţenie: către Mozart şi Marivaux ne poartă un atât de perseverent elogiu al cristalului. Dar nu şi incongruenţă: căci ce poate oare semnifica o mai desprinsă ieşire din apriga dihotomie a spiritului şi materiei decât dansul (geometric) şi muzica (numerică)? Nu-i menuetul un soi de joc de cristale însufleţite? dinamizate? Şi nu duc Haydn şi Mozart, dincolo de orice dualitate, înapoi la candoarea şi liniştea unităţii dinainte de căderea în hăul potrivniciilor şi felurimilor?

Sunetul *cristalin* al muzicii mozartiene! vestitor parcă de lumină neîntunecată şi de trupuri nestricăcioase.

## NICOLAE IONEL: *CALEA VIE*[1]

Arta poetică, firește, ca să fie valabilă şi să însemne ceva, implică o tonalitate proprie şi, în consecinţă, un stil care, la rândul său, presupune un lexic măcar în parte selectat. Când însă trierea vocabularului merge prea departe şi ia un caracter prea zelos, există riscul stârnirii la cititor a unei impresii de intransigenţă lingvistică şi didacticistă, a unui soi de rigoare pedantă cum a fost, spre pildă, la noi, a latiniştilor. Şi glosarul lui Nicolae Ionel – poet incontestabil

1. Edit. C.R., 1983.



şi autentic – produce din păcate o asemenea senzaţie de straşnică limitare, de voită şi dârză preferinţă pentru anumite cuvinte: ele, pasă-mi-te, ar deţine în exclusivitate privilegiul exprimării gândurilor şi simţămintelor sale.

Vocabularul lui Nicolae Ionel nu e redus, totuşi nu-i deloc greu a-i repera constantele, creatoare parcă de arie morfologică închisă, străjuită cu posturi de pază dintre cele mai conştiincioase. Cuvintele osebit frecvente (ajunse aproape la stadiu de refren, de *obligato* muzical, de clauză de stil) deîndată se arată – şi persevereză *usque ad finem* – a fi: imnul, *cerul*, izvorul, focul (flăcările, flama), entuziasmul (beatitudinea, delirul, extazul, exultarea, *beţia*, adjectivul beat), bucuria, *sângele*, inima, tunetul (şi verbul a tuna la diferite diateze şi timpuri), triada *trup-suflet-duh*, apa (şi roua), pacea, *blândeţea* (şi adjectivul blând), *singurătatea* (şi adjectivul singur), *curăţia* (şi varianta: limpiditate), florile (plus mireazma), *raiul*, seara, *liniştea*, umbra (ele), slava, raza (ele), pustiul (pustietatea).

Nu cred că am omis vreunul de temei, iar pe cele mai obsesive le-am trecut în italice. Sunt, toate, cuvinte ireproşabile, ba şi dintre cele mai armonioase, mai potrivite cu atmosfera specifică poeziilor şi mentalitatea caracteristică poetului. Nu am ce le obiecta! Ne încântă prezenţa lor într-un text poetic, după ce atâta amar de vreme au fost ocolite (ca aflate sub blestem şi purtătoare de germeni nocivi)! Doar că se înfăţişează prea des, şi nu atât prea des cât prea osârduitor, cu o anumită sfioasă dar certă emfază, cu ceea ce poate fi bănuit a nu distinge de o preţiozitate, un protocol, un retorism insinuant ori un purism grijuliu preconceput şi incoruptibil pus în aplicare.

Aşezat sub o aceeaşi zodie ca şi Daniel Turcea şi Ioan Alexandru, Nicolae Ionel mai ales de poeţii *Gândirii* aduce, cred, aminte, puternici şi durabili cei mai mulţi dintre ei, deopotrivă atraşi – nu toţi – de exclusivismul lexical şi de încredinţarea că numai un număr hotărnicit de cuvinte e vrednic – şi capabil – a scoate în vileag şi transmite semnificatul, lăuntricul fior.

Tendinţa aceasta (ori convingerea ori cusurul ori tehnica ori impulsul ori obiceiul – nu ştiu, nu mă dumiresc, nu mă pricep cum să-i spun) nu-l împiedică pe Nicolae Ionel să făurească poezii, în general scurte, de mare prospeţime şi suavitate, dar şi de neclintire,

de fermitate, ce nu dau greș și străbat până la ținta dorită, iar fervoarea de la care pornesc e de o sinceritate evidentă și nu încape dubiu că țâșnește din zone fără vicleșug.

Așa bunăoară: *E-atât senin în jur / că-n inima deschisă / cerul până-n adâncul / lui de crin / se oglindește-ntreg* sau *Sunt curat și senin de moarte / Nu mi se-ntoarce / nici o singurătate... Singur mă simt / până-n adâncul / celui din urmă cuvânt* sau *E-o liniște-atât de adâncă / și-n adâncime e-o pace / atât de curată / că aud cu pustiul / sângele meu* sau *Sunt viu de / nemurire / îmi înfloresc / ochii de duhuri / Arterele mele erup / într-o lumină veșnică* sau *Ca-n raiuri / tărâmul e cald / Totul / ființă și piatră / mi-e sfânt / și aproape sau încă mi se întoarce / rouă și gând / Sângele cât e de sigur / pustiul de blând.*

Prezența cuvintelor-cheie și a imaginilor preferate nu constituie, după cum lesne se constată din citatele de mai sus, un obstacol în realizarea frumuseții, căldurii, curăției și elanului; totodată confirmă, cutez a stărui, observația că închid într-o oarecare (bună) măsură un orizont ce s-ar cuveni să fie poate mai larg, mai variat, mai expansiv, mai pestriț, mai slobod de „literă", ba și mai puțin cast, mai departe de orice urmă de cin, cenaclu, specializare, tipic. Pe meleagurile mele unde pășește Nicolae Ionel punctele cardinale se dezvăluie în toată infinitatea lor.

Îmi îngădui a formula încă o remarcă: mă supără nițel că poetul a recurs de mai multe ori la Zevs și la zei: putea, gândesc, să obțină efectul dorit și să se facă prea bine înțeles și fără aceste, să le zicem, eufemisme ori paradigme, paradiafonii, paralogii, străvezimi și aluzii fonice; se dă prioritate sugerărilor și modalităților expresive apofatice.

În tonalitate populară, *Calea vie* cuprinde câteva excepționale reușite. Un singur exemplu va fi de ajuns: *Duce-m-oi lume din tine / că eu trec și tu-i rămâne / Eu cu tine nu m-oi strânge / nici tu nu m-ăi ajunge / Tu departe eu departe / fiecare-n altă moarte* (Inspirată e folosirea viitorului prescurtat popular la persoana a II-a singular: i rămâne, ăi ajunge, la pers. I sing.: *oi* strânge; inspirat e și recursul la verbul a se strânge în sensul de a se asocia, a se alătura; și zguduitoare e închipuirea existenței unor *alte* morți, unor morți multiple, pentru categorii osebite de ființe și entități.)



Sunt un admirator al lui Nicolae Ionel, poeziile lui îmi plac mult, firul cugetării sale îmi este asimilabil și apropiat, metaforele și ritmurile sale și pe mine mă alină, troparele sale cumpănite între duioșie, gravitate și fast mă desfătez în a le îngâna proporțional cu sărmanele mele putințe, întreaga aură a volumului *Calea vie* luminează tot ce-i mai puțin rău și pătat în sinea mea; rezervele de ordin formal (mai bine zis tactic) ce mi s-a părut necesar a enunța nu poartă așadar asupra esenței; dar a le fi eludat ori tăinuit era tot una cu a-mi convenționaliza admirația, cu a mă recunoaște și vădi părtinitor.

## ANDREI ROMAN
## POET AL SOMNULUI ȘI INSOMNIEI

*MOTTO*

*Vanum est cobis ante lucem surgere; surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris, cum dederit somnum selectis Suis.*[1]
Ps. 126, 2

I do not sleep: I see, I hear, I speak.[2]
Shakespeare, *Îmblânzirea scorpiei*

Ideile-forță (cuvintele-cheie, tiparele, modelele, noțiunile-tip) ale volumului *Insomnia ideală* de Andrei Roman (Edit. Albatros, 1983) mi se arată a fi: noaptea (cu adiacenții: somnul, insomnia, visele, serile, zorii, actul dragostei), bucuria, îndurarea (simultan și paradoxal înnodată nerăbdării), iluzia, singurătatea, cârteala. Ce disprețuiește? Vorbirea neobosită, găunoasă (*Și vorbirea e numai*

1. În zadar vă sculați dis-de-dimineață, în zadar vă culcați târziu, voi care mâncați pâinea durerii, dacă nu v-ar da Domnul somn, iubiți ai Săi.
2. Nu dorm; văd, aud, vorbesc.

*o agravare / a aerului - cumpănă frântă*), trivialitatea (perfid înfierată: *Însă de când am descoperit că trivialitatea / nu e întotdeauna dezagrabilă*), împopoţonata gravitate (*Atitudinile tale de gravitate sunt ridicole când mie mi se murdăresc zilnic mâinile de grijile altora*), indulgenţa pentru tine însuţi (*învaţă-mă să nu mă dezvinovăţesc*, idioatele (dar şi dulcile, admirabilele, vai pieirii menitele) iluzii.

Iluziile şi deziluziile se combină şi alcătuiesc teme constante, îndârjite, perfect diverse. De pildă: „Şi copiii aceştia plini de curaj azvârlindu-ţi în faţă certitudini, vor jindui după o promisiune fragilă, după har sau după lege, după cum le e firea sau norocul sau întâmplarea ori „În ţara minunilor adevărul nu are rost" ori şi *Cine să ne fi spus că generozitatea creează / pe viitorii noştri călăi?*

Aceste două versuri din urmă duc şi spre o altă pecete: un soi de cinică revoltă stropită cu agheazma dorului după candoare. Echivoce, dure, crâncene sunt: „Gustul lacrimilor celui ce n-a trădat, celui ce nu s-a îndrăgostit, pentru a învăţa să trădeze mai devreme decât prea târziu", *Coşmarul tandreţii mai bine stârpeşte-l, Există dragostea, apoi munca, apoi nimic*, „Nu-ţi îndrepta cu uşurinţă lipsurile, căci nu ai ce pune în loc", „Pentru sinceritate nu e niciodată timpul"; dar li se împotrivesc izbucniri juvenile, explozii de veselie cosmico-telurică, de neîntinată uimire: *povestind despre bucuria / care mişcă soarele şi celelalte stele* ori şi de teandrică încredere: „Şi asfaltul trebuie călcat ca apele."

Căci paralel cu obsesiva sudoare (inevitabilă, infamă consecinţă a efortului creator sau a paroxismului erotic), cu întrebările dezamăgirii („dar minunile cine le va mai face pe pământ cu astfel de oameni?"), cu axiomele vieţii cotidiene diurn-nocturne ("dar bucuria e puturoasă şi tandreţea ta minusculă"), cu aforismele dezabuzării („Mă plimb cu frânghia de gât şi fiecare speranţă mai adaugă un nod", *Cărăuşim neliniştea şi la capătul otrăvii / ne aşteaptă cea mai dulce vorbă*) şerpuieşte un alt răbduriu pârâu, iese când şi când la suprafaţă un alt neabătut filon: al compasiunii; al simpatiei pentru îngeri; al vădirii deplinului respect pentru demnitatea spiritului; al proclamărilor kalokagathonice: „binele, adevărul, frumosul nu sunt trei căi diferite de a deveni om", *Când locul poetului e liber / e lumea în pericol;* al predilecţiei pentru faptul îndurării (*Şi numai din puterea noastră de a îndura / se mai*



*nasc şi alte universuri / pe care le aşezăm în natură ori şi aducem lumea pe care suntem stăpâni / în mijlocul lumii pe care-o îndurăm ori mai mult din îndurare suport şi plătesc*).

Insomnia ideală mai poate fi sapienţial denumită şi complicata căsnicie a bărbatului cu femeia sau chinuita coabitaţie a trupului cu sufletul. Linia de perspectivă - scenică şi dialectică - a mai tuturor poeziilor (în versuri, în proză) e jocul (zbaterea, strânsura, procesul) conjugal: predestinat, insolubil, inepuizabil: „Niciodată nu vom fi atât de aproape pentru a simţi independenţa unuia de celălalt. „Drept care şi *deruta bucuriei*, parcă mai acut ca oriunde exprimată în elioteanul mic aspru poem *7 dimineaţa*, rezumat de cronică banală, de fatalităţi biologice, de mocnite patetice resemnări, de nădufuri masculine, de năzuinţe omeneşti: *La 7 dimineaţa o vezi cum îşi cară prin lume / de-o mână copilul, de cealaltă abstinenţa. / Bucuriile de care ţi-e frică - / dezmoştenindu-ţi ziua ce-ncepe.*

Viaţa conjugală, cum mai limpede nici că se poate, e pentru poet un simbol: imaginea reflectată, localizată, centrată a mai vastei şi mult mai iritantei şi nespus mai emoţionantei angoase existenţiale. La 7 dimineaţa e *mai aproape de urât / ca piciorul de pământ* şi visele s-au spumegat, sudorile s-au fost lăute, singurătatea s-a întărit. Acum, la repezeală, până ce să-nceapă a bate lent şi inexorabil minutele traiului respectiv, el poate să-şi cerceteze niţel sinea, voia să se dumirească asupra esenţelor şi-şi formula perplexităţi crescând zăbava în staţie ori aglomeraţia din auto (trolei)buz: *Ce să fac cu icoana? Ce să fac cu Dumnezeu? / Când Iuda printre noi îşi caută Isusul?* Constatările nu-s greu de făcut: lumea e cum e, „Dumnezeu scrie drept, prin linii curbe." (Ar fi putut să o citeze şi pe Simone de Beauvoir: nu poţi trage o linie dreaptă într-un univers curb, nu poţi duce o viaţă perfect pură într-o lume impură.) Şi nici răspunsul (nefăţarnic, smerit, uman ambiguu, prins în cleştele habitudinii) nu-i nevoie de dat: *Tu eşti icoana şi Dumnezeu şi tu eşti Iuda - fratele meu!*

(Comentariu: *non ultra potest.*)

Ce vrea şi crede şi ce-şi hărăzeşte poetul în aceste matinale, iuţi, lucide şi confuze introspecţii? Mai întâi vede că „Visul nu valorează mai mult decât veghile noastre"; apoi că după dezmierdări şi muşcături, flori şi fructe, suferinţe şi voioşii, ghemuri şi fierbinţeli,

goluri şi incendii, glasuri şi tăceri va fi negreşit naufragiul. Calmul se va realiza prin revenirea la țărână: *et in pulverem reverteris.* „Du-te şi spune doamnei în iatacul ei că, oricât s-ar farda, va avea şi ea odată chipul ăsta." Al morții adică. Acum fabulează, se desprinde, e darnic, îşi face consoarta cucoană mare, o scoate de pe recamierul comun şi asudat, o trece în iatacul ei, o predă tocmitorilor de ultimă oră, slujitorilor finali ai slavei deşarte; o şi iartă – cine ştie?

Acum, în minte, în cuget şi în duh nu mai aspiră decât *să fie matur, asta e totul;* şi-i este mai neclintită ca oricând vechea devoțiune: inteligența e supremă. Supremă? Deopotrivă şi trecătoare. Naufragiul poartă cu sine şi memoria şi trupurile şi iscusința rațiunii. *Otrava se va întemeia în noi cu repeziciunea uitării.*

Somnul se vădeşte aşadar a fi fost individuala prevestire a obştescului sfârşit. „A muri, a dormi, a visa poate." Dar insomnia? Ea ce anticipează? Ce ne-conformitate? *Izbăvit de acest trup de moarte,* va bea oare poetul moartea în zadar? Va intra şi el în pământ ca toți ceilalți? *Şi Fiul intră în carne ca toți ceilalți.* Desigur, poete, în carne. Dar nu şi în pământ. De acolo scapă.

Ți-e groază de hipnoza ce-ți face poemul laş şi ascultător. Îndrăzneşte, poete, iubitorule de curaj – *nimeni nu s-a hotărât să-şi ucidă himera – / visul nostru de bine, bucuria fără părtaş, / himera din carne şi sânge –,* îndrăzneşte, ştii şi spui că suferi doar *până ce totul va fi iarăşi nou şi necunoscut.*

## CINE PE CINE OMOARĂ?

*Il meurt en tuant.*
Octave Mirbeau: *Le jardin des supplices*

Încerc exegeza poeziei *Autobiografia unei sinucideri* din volumul *La cea mai înaltă ficțiune* de Florin Iaru (C.R., 1984): volum puternic, original, violent, sincopat. (Să se acorde atenție copertei: excelentă lucrare de artă plastică a poetului.)



Spre tâlcuirea poeziei mă refer la patru premise ori antecedente:

1) Newton, zice-se, a conceput legea gravitației universale privind căderea din pom a unui măr. Pământul atrage mărul copt care se desparte de pom: mărul cade. Drept consecință, legea.

Fizicienii contemporani adaogă: şi mărul atrage pământul! În proporții infinit mai mici, dar nu se poate contesta – în virtutea generalității principiului – că şi fructul îşi exercită microputerea gravitațională asupra globului terestru.

2) G.B.Shaw: la începutul uneia din piesele sale târzii înfățişează odaia unui grav bolnav pe punctul începerii procesului de însănătoşire. Bolnavul zace în pat vădind semne de înviorare. Pe un fotoliu, alături, microbul pricinuitor al maladiei se zbate şi se vaită. Acum el e în mare primejdie, el trage să moară. Unul prinde viață, celălalt se îndreaptă către sfârşit. Binele unuia e răul celuilalt. Reciprocitate, interdependență.

3) Eugen Ionescu: *Regele moare.* Tema (învățătura) dramei: o dată cu decesul fiecărui om piere întreaga lume. De câte ori îşi dă o ființă sufletul de tot atâtea ori se des-ființează şi *decorul* întreg: dispare un punct de vedere, o perspectivă, un receptor, un ciob de oglindă reflectantă. Minusculă, infimă suprafață mirabilă, dar şi vie, în stare a duce cu ea în neorganic un anume tablou inteligibil al universului. Murind, omul şi el preface lumea în pulbere şi praf.

4) Salvator Dali a pictat răstignirea lui Hristos văzută de sus. Nu aşa cum au pictat-o ceilalți pictori (toți), adică privită de pe sol, ci cum ar fi putut-o vedea un spectator aflat în spațiul cosmic. O viziune inversă, catapultată: presupusului văzător i se arată doar grumazul plecat al osânditului, umerii învinşi, linia verticală a capătului superior al crucii, unealtă de chin.

La fel şi în poezia lui Florin Iaru. Subiectul e tratat în confuzie şi duplicitate. Moartea îl omoară pe om, dar şi omul prin moartea sa omoară lumea înconjurătoare, universul, timpul. Personajul bucății, sinucigaşul prin spânzurare, se leagănă întru moarte, desigur; ştreangul îl scoate din timp, îl ucide. Omul (sinucigaşul), încetând de a trăi, deține totuşi un rol activ, este şi ucigaş, nu numai element pasiv, *lichidat*, anulat; omoară (la rândul său): timpul, lumea, cosmosul.

Dubla faptă criminală e foarte abil sugerată în convorbirea dintre Om şi Timp, care constituie schema poeziei. Rolurile sunt răsturnate: mă omori, pare a zice individul, mă omori, Timpule, dar şi eu te omor pe tine dimpreună cu lumea toată pe care prin diferenţe de nivel termic şi fenomenul mişcării ai iscat-o şi continui să o păstrezi în funcţiune.

Timpul, întocmai ca microbul lui Shaw, apare într-o perspectivă nouă, după cum diferit, cu totul diferit e spectacolul ce se oferă observatorului ceresc al spânzurării pe *lignum crucis*. Iar sinucigaşul se subsumează mărului care şi el atrage pământul: într-o nespus de măruntă dar incontestabilă măsură. (Oare mărul, în viteză accelerată, nu încearcă senzaţia că atrage glia la sine?) Timpul, în versurile lui Florin Iaru, suferă: biruit, precum microbul, se roagă a fi sugrumat cât mai repede. E pe moarte, întocmai ca partenerul său. Insul, mărul înfruntă cele două uriaşe forţe: timpul, pământul. Ca şi Dali, poetul percepe şi contemplă acţiunea respectivă altfel ca de obicei: şi lucrurile dobândesc altă coloratură, alte direcţii, alte puncte cardinale: vectorii se încrucişează, sensurile se contrazic, se produce o translaţie a ecuaţiilor personale şi a elementelor de referinţă. Parcă derulată pe o bobină în derivă, secvenţa se dă peste cap.

Relaţia dintre cel ce stă să moară şi Timp (moarte) se exprimă în *Autobiografie* nu printr-o înfrângere (prin definiţia unilaterală) ci prin noţiunea (şi imaginea) dialogului. În fiecare moarte există şi se manifestă o reciprocitate, o dialectică: altfel spus o simbioză, un act dedublat şi de comuniune. Spânzuratului aşa i se prezintă situaţia: *sucită, răsucită*. Se vede pe sine în postură de ucigaş iar Timpul i se pare a fi victimă. *Ce gât subţire avea timpul!* Şi Timpul este cel care se roagă: *omoară-mă! omoară-mă!* (Subînţeles: mai iute, să ducem tărăşenia la bună încheiere!) Rolurile sunt precis inter-schimbate: agonizantul aude el: *Sugrumă timpul! Strânge-l de gât!*

Piesa, prin urmare, se joacă „în oglindă": gâtul fragil e al Timpului, nu al omului, şi Timpului îi revine sarcina de a striga (ori şopti): *Nu mă lăsa să sufăr*. Că moartea e o facere sinalagmatică, un act în doi, o conlucrare, un soi de sinteză ca şi dragostea, poezia o afirmă limpede: *împreună* e cuvântul folosit pentru a caracteriza relaţia dintre cei doi părtaşi; iar pronumele personal figurează la



plural: *noi*. Şi că e vorba de ceva analog actului de dragoste rezultă din aceea că Timpul i se adresează partenerului cu vorba iubite! Contopirii erotice, dualei orgastice desfiinţări, dialogului androgin i se alătură simultan, ca şi în piesa lui Eugen Ionescu, deznodământul apocaliptic (*Mai bine ascultăm în doi / sfârşitul lumii*).

La un moment dat din pătimitori, pierzându-şi răbdarea, exclamă în tonalitate familiar-populară: *de ce nu mă omori naibii?* Pentru ca scena să devină şi mai intimă şi intimistă, mai apropiată de patul conjugal, de limbajul nearticulat, de teribilul echivoc psihanalitic dintre eros şi thanatos. Poetul insistă: *Mi-e drag de tine*, îi grăieşte (compătimitor, complice) Timpul colaboratorului său şi sunt amândoi *nervoşi* (excitaţi adică, şi deopotrivă patetici, împătimiţi, foarte speriaţi, inexorabil prinşi unul de altul; alcătuiesc o pereche fără defect, sunt „un suflet şi un trup".)

Şi cu cât finalul se impune ca iminent cu atât impresia sinucigaşului că el e de fapt executantul unei sentinţe capitale pronunţate împotriva altuia se accentuează: gâtul Timpului se tot subţiază, iar degetele omului sortit morţii s-ar zice că aleargă în jurul acelui gât. Versul încheietor e întru totul ionescian: în zadar îşi caută Timpul-victimă refugiul în cosmos căci acesta se răreşte, se pierde, se năruie ca un decor odată cu porţiunea denumită cale lactee, aceea în care hălăduim noi. (La teatru, în *Regele moare*, regia obţine efectul dorit prin dispariţia succesivă a tuturor recuzitelor scenice.)

Lecţia excentricei poezii (şi rece şi fierbinte; şi dulce şi crudă; şi nepăsătoare şi scuturată de şocuri; şi morbidă şi resemnată; între perfid rânjet şi vicleană amăgire; purtând gândul spre poznaşul deştept Till Buhoglindă: poate fi bănuit de senzaţii şi închipuiri ca ale balansatei fantasme iauriene): moartea e un joc care se joacă în doi, rolurile în acest script pot fi inversate, cei doi termeni se află mereu în susmenţionata situaţie de reciprocitate şi interdependenţă. Moare insul? Moare şi spaţiotimpul. Scriind *Dansul Morţii*, Strindberg a dat în vileag adevărul acesta. Orice moarte e un dans, implică prezenţa şi conlucrarea a doi factori, neştiindu-se bine care e călăul şi care jertfa. Dans: căci sunt doi; nu cadril, fiindcă strânsura cuplului (de fiecare dată unic şi nou) e definitivă: partenerul nu poate fi schimbat.

Henri Poincaré: zicem că pământul se învârteşte în jurul soarelui deoarece ne este „mai comod" a gândi şi calcula astfel. Pe de altă parte, şi soarele se învârteşte odată cu toate planetele sale în jurul unui punct galactic, rotaţia tuturor aştrilor fiind continuă, mutuală, universală şi imposibil de redat în formulări de absolută regentare şi subordine. Şi aici: reciprocitate, interdependenţă, împerechere.

Nu cumva e doar „mai comod" a grăi că Timpul îl omoară pe om? Nu cumva moartea-dans, cuplu, copulativă, indisolubilă sfâşiere, *quiproquo* tipic – se exprimă greşit când o cugetăm, fragmentar şi părtinitor, ca pe un proces în sens unic?

Dar poezia lui Florin Iaru se cade citită spre a i se gusta ciudatul, antagonicul (– şi dinadins recurg la termenul predilect al filosofiei lui Ştefan Lupaşcu –) farmec, tragicul absurd fulgurantul umor, înrudit cu al celorlalţi trei megieşi ai spânzurătorii: Villon, Morgenstern, de Coster.

Comentariul acesta al meu, sumar şi nedibaci dar entuziast, trag nădejde că nu va fi fost decât un îndemn.

## REFLECŢII PE MARGINEA UNOR VERSURI DE FLORIN MUGUR

La început, cititorul *Vieţii obligatorii*, cartea de versuri a lui Florin Mugur (edit. Albatros, 1983), e încercat de uimire şi oarecare spaimă. Salturile poetului i se par dintre cele mai intempestive şi inexplicabile. De la tremur şi frică la cuie şi ploaie, de la zmeură la fluturi, de la flori la cinematografe, de la frunze la domnişoare, băieţaşi şi bătrâne, de la paltoane la sfială. Cuvintele, s-ar zice, se alătură unele altora executând piruete, sărituri şi tumbe. Raporturi asociative nu se arată. Senzaţia lecturii duce gândul înspre modalităţile de comportare ale cuantelor şi corpusculilor elementari: ţâşnesc de pe un loc pe altul fără cauză inteligibilă şi cu o bruschețe ce ține de lumea viselor, unde stăpânesc ubicuitatea și instantaneitatea.



Ritmul provocator, hopurile ameţitoare, conexiunile misterioase atât de frecvente şi caracteristice în *Viaţa obligatorie* îndeamnă către năzuinţa unei desluşiri mai generale a fenomenului poetic, ba chiar şi la îndrăzneaţa jinduire după o definiţie de nu a poeziei însăşi măcar a procedeelor ei predilecte. Şi înclin a crede că trăsăturile stilistice şi topice proprii lui Florin Mugur pot înlesni desprinderea (sau cel puţin intuirea) unora din secretele (mai de suprafaţă) ale infinit enigmaticei arte poetice.

Mai întâi, se pricepe destul de uşor că poezia e mereu un soi de joc, de şotron: cu sărituri efectuate după reguli, reguli sigure dar necunoscute neparticipanţilor (văd numai mişcări iuţi, dezordonate, arbitrare, ca ale moleculelor în agitaţia browniană). Ca şi în străvechiul drept roman, există în prozodie o *formulă*, numai că e secretă.

Textul poetic e necesarmente codat (chiar şi când pare limpede); cifrul e fără greş folosit, sarcina aflării lui incumbă însă exclusiv destinatarului (cititorului). Iar dreptul postului emiţător de a-şi complica şi obtura oricât de iscusit mesajul e absolut. Îi stă deschisă până şi calea desfiinţării totale a unei „chei" criptice, subzistând însă clauza potrivit căreia descifrarea să se poată face – totuşi – în marginea textului, adică nu în „materialul" propriu-zis ci în cadrul câmpului gravitaţional (poetic) înconjurător.

Salturile nu pot avea loc decât în cuprinsul unui perimetru închis, unui spaţiu privilegiat, sustras profanului şi comunului. Orice poezie, întocmai ca orice formă sau unitate ascultă de legea fundamentală a relativităţii generalizate: e produsul unei curburi, consecinţa fiind ferecarea (încopcierea) universului pe care-l constituie.

Orice poezie e perfect ticluită, e anti-haos şi neguentropie. Întru totul supusă legilor ei interne (libere, dar şi straşnice): e tot atât de puţin vasală unei alte puteri (altui model orânduitor) ca haosul şi totodată nu mai puţin organizată ca un mecanism.

Poeziei i se aplică în toate cazurile câteva din constatările făcute de criticul de artă Erwin Panofski (egal valabile în două domenii net „formale" dar întru nimic vlăguite de un duh făuritor şi extrovert): raportul ochiului cu lumea, spune criticul, e un „raport al sufletului cu lumea ochiului." Şi insistă: obiectivul vizat de privire capătă o formă numai prin intermediul sufletului, sentimentului şi

cugetului. Gabriel Liiceanu (*Încercare în politropia omului şi a culturii*) citează pe larg din Panofski şi Casirer cu intenţia de a demonstra că arta nu izvorăşte doar dintr-o anumită contemplare a lumii, ci dintr-o anumită concepţie despre lume.

Întocmai şi poezia: arta despre care se crede şi se afirmă (din ce în ce mai vehement) că nu este decât o îndemânare în potrivirea unor sunete şi cuvinte. Dar salturile lexicale ori metaforice sunt şi ele un spectrograf, exprimă o perspectivă, o atitudine, o selectivitate, adică un „caracter". Iluzia tehnicistă se datorează tocmai faptului că poezia „pură" ori „jucăuşă" (contradictorii dar la fel de intransigente şi aberante) au fost supremătizate după criterii analoage acelora pe care mecanica newtoniană le pune la dispoziţie fizicienilor înfruntaţi de mult ciudata behavoristică a particulelor elementare.

Poezia gratuită ori telcheistă e o iluzie (optică, psihică): e tot atât de tributară unei viziuni culturale a lumii ca şi poemele lui Alfred Tennyson, lui Alphonse de Lamartine. Doar liniile de forţă şi temeiurile ideo-culturale sunt diferite.

Poezia mai confirmă întru totul şi spusa lui Emil Brunner: Orice cuvânt este grăire *către mine*. Poezia – îndeosebi, categoric, formidabil – aceasta e: grăire către mine. Ea presupune, aşadar, mai exigent decât oricare alt gen literar sau orice alt mod artistic o relaţie de tip tu-eu. Cuvântul nefiind o abstracţiune de sine stătătoare ci un act de strânsă comuniune şi mare intimitate, poezia nu poate fi gândită (şi realizată) decât ca un sistem de comunicare – spovedanie – destăinuire – dăruire – apel – totală încredinţare şi încredere a emiţătorului: el se *predă* destinatarului, ipoteticului său cititor pe de-a-ntregul, în nădejdea că cifrul său (discret, sperios, mândru, susceptibil – drept care, uneori, şi insolent, rebarbativ) va putea fi descifrat, primit şi reintegrat de *persoana* (*de fiinţa*) cititorului, fără ca să aibă loc un proces de respingere asemănător celui ivit după transplantul unui organ somatic esenţial.

Înţelegerea poeziei implică deci o stare de bunăvoinţă din partea receptorului, de ospitalitate, de mărinimie şi de încredere: din partea sa în aceeaşi măsură ca din partea poetului. Textul se lasă înţeles, *gustat*, încorporat numai ulterior liberei sale dezvăluiri, adică numai în absenţa unei atitudini egoiste, agresive, îmbufnate ori preconcepute a destinatarului.



În cele din urmă acesta trebuie să poată rosti, parafrazând cuvinte vechi: Nu mai vieţuiesc (simt) eu, ci poezia pe care am citit-o vieţuieşte (pulsează) în mine. Nu încetez de a exista şi a fi eu, dar eul meu – copleşit, binevoitor, fericit – îşi trăieşte emoţia (bucuria, liniştea, euforia) în textul poetic din care m-am împărtăşit făcându-l parte integrantă din eul sensibil pe calea (culturală) a lecturii.

Cea mai frumoasă lună, afirmă poetul Al. Andriţoiu, e în lac. Aşa şi este, are dreptate. Şi mai drept este poate a constata că cea mai frumoasă lună o reflectă – fără a-i pomeni câteodată numele – codatul text poetic în sinea disponibilului său cititor.

*Nici un loc nu e atât de strâmt*, scrie Florin Mugur, *încât să nu încapă în el nenorocirea*. Oare o logică nearistotelică nu îngăduie şi formularea: nici o unitate psiho-somatică nu-i atât de iremediabil ferecată, închircită, încrâncenată încât să nu poată pătrunde (biruitor) în sinea ei obştească (– şi delicată: pentru că şi ea stă la uşă şi bate –) solie poetică.

Condiţia, fireşte e ca sinea aceea să nu fie a unui cadavru viu, ci a unei fiinţe dispusă a trăi. Şi, precum a grăit Pasternak: *a trăi nu-i nimica toată*. Întocmai şi poezia: departe de a fi un surplus, o podoabă, o dichisire, e o impulsionare, o maximalizare, o esenţializare a trăirii.

## POEZIA MULTIFORMĂ A LUI TEOHAR MIHADAŞ

Există o poezie a depărtărilor, cerului senin, stelelor reci, setei de semeaţă curăţie; şi o alta, a cântării tumultului, îndrăgirii felurimilor şi zăbovirii printre oameni, întâmplări, intricaţii. *În lumina înserării* de Teodor Mihadaş (C.R., 1982) le îmbină pe amândouă şi dovedeşte odată mai mult caracterul frecvent bipolar al simţirii ori şi gândului scriitoricesc. La Teohar Mihadaş orizontul poetic e circular, cuprinde multe, din toate direcţiile şi unghiurile. E, iniţial şi esenţial, laudă a curajului (*Teama-i bârlogul celor laşi*),

a dragostei de viață (*Viața-i transfigurare, iar moartea nu există*), a credinței în minuni; şi comunică un soi de entuziasm vitejesc, tineresc, robust, haiducesc. Din poezia *Nu uita* deduc obârşia aromână a poetului, care explică şi filosofica înfruntare a piedicilor şi sila de forme şi farafastâcuri (*Iancu*) şi hotărârea insului de a se ține drept şi a nu se teme de singurătate.

Singurătatea (laolaltă cu încrederea în sine, cu disprețul pentru ciurda gata de concesii şi trădări şi cu stima cea mai înaltă pentru omul dintr-o bucată, neclintit de renghiurile şi ademenirile istoriei, propriul său ostaş şi căpitan) e una din obsesiile poetului Mihadaş (după cum neispitita ei asumare constituie una din principalele trăsături îmbietoare ale firii aromânilor). Numeroase versuri proslăvesc ori evocă singurătatea: *Şi rătăci-vom pururi până redobândim candoarea singurătății-n sine; Te leagă de catargul singurătății, singur; Singurătate, singurătate, / Severe ruini, vremi uzurpate!* întreaga poezie *Singurătatea lui* aceeaşi năzuință manifestă, aceeaşi stare o preafericeşte. Sau încă: *Ieşeam de unul singur din ponoare; Singur pe vârful Inău; Singur rămas să-nfrunte o oştire; în flamura pustiei te-nfăşoară / Ca un erou magnific biruit.*

Alt element definitoriu al *Luminii înserării* e atracția pentru ritmul şi metrica poeziei populare, şi ea explicabilă dacă presupunerea mea asupra originei macedonene a familiei poetului e (măcar în parte) corectă – şi tot din *Nu uita* rezultă că i se adaogă o vână pornită din „munții detunării". Satul, basmele, cimitirul apar adesea, de cele mai multe ori înveşmântate în versuri ce se dau după chipurile şi cadența baladelor neculte. Poetul se afirmă sedus şi de stihii şi de magii; se închină cu precădere Nopții (*Năluca neodihnei, lui Ducă-se-n pustii, / S-a furişat afară ca un nelegiuit... Ca pentru-o taină mare, ce hieratic doare, / Duhul ce mi se arată-n vedenii, rând pe rând*) iar Moartea e cu numeroase prilejuri împerecheată Nunții, ca în exegeza lui Constantin Brăiloiu (v., bunăoară, poezia *Plânsul umbrei*).

Mai e şi nostalgia haiduciilor, a misterelor; i se adaogă şi crezământul în transmigrațiunea sufletelor (v. frumoasa *Comuniune*, părtăşia peste vremi a unui suflet de om cu un arbore, un molid); istoria nu-i dată uitării (Sumer, Azteca, Elada, Roma) dar se simte că de precădere dispun simbolurile autohtone: cavalerul trac, Putna, Posada. Cerul precumpăneşte şi el (*Dar am văzut, la ceas căzut*[1], */ Luceafăr când, de sus / Ca un Isus, curtea ta, nimbat a coborât...*), oblăduind tristeți, băjenii, lumini de toamnă, munții, stâncile, apele, codrii.



Poezie multiformă: pentru că peisajul ori prozodia satului nu exclud iubirea heraldică, pildă aceste versuri de fast Mallarméan-Valéryan: *Neîndurătoare amiază! Enigmă dezvelită! / Soarele-n crucea Nunții: rană şi diademă / E setea mea de-acuma de linişte, o nemă – / surată voluptate edenic împlinită.* Dar o heraldică prinsă *în cheia bolții*, printre vetre şi drumeaguri. Aşa încât se constată că ponderea tot magiei îi rămâne, ei şi morților şi tainelor şi decorului sătesc mai ales nocturn şi saturat de chemările ştimelor fără nume (*Cum lumea răsună adânc şi ocult. / Dintre pietrele tale răsare nu ştiu / Ce iarbă străină ca spicu-n pustiu*).

Peste toate, în iererhia valorică a poetului, îmi par a străluci dârzenia şi curajul omului nesperiat de singurătate, pentru care natura poate uşor lua înfățişare de frate şi confident (de nu şi confederat) întru destăinuirea amărăciunii stârnite de mişelia gloatelor amăgite. Atunci prestigiile trecutului, ruralului, cumpănelor echivoce dintre *aici* şi *dincolo* sau neliniştea sufletelor pe veci călătoare îşi dobândesc deplina lor mândră semnificație: de revoltă împotriva plecăciunilor făcute unor idoli trecători şi răi. Ritmul poeziei populare e un refugiu, aidoma imaginilor trecutei curății a vieții pastorale ori jinduirii după ireproşabila tărie a munților. În gama cromatică şi axiologică a românilor din jurul Pindului condiția păstorească nu e un simplu accident istoric, o circumstanță spațială: e un sistem de trăire şi cugetare, substratul unui temperament colectiv. De aceea poezia multiformă a lui Teohar Mihadaş – la egală distanță de cer şi pământ – îşi află totuşi consolarea în jocul aducerii la lumină a misterelor şi cutumelor ancestrale din locuri ferite şi dintre cinstite deprinderi acum intrate în stăpânirea umbrelor: cimitirul, pribegia (care-i transhumanță), haiducia (care-i lupta cu străinul agresiv şi intolerant), singurătatea (care-i a păstorului, a bravului, a celui împresurat), contactul cu

1. Se vădeşte o predilecție pentru rimele interioare, bine menită. S-ar fi cuvenit însă a evita ne-eufonice alăturări ca: *o oştire*, în cur*tea ta*, imacula*ta tih*nă. Şi unele tautologii ori abuzuri în folosirea tonului exclamativ, declamatoriu; unele repetări.

moartea (care-i numai poartă înspre alte viețuiri). Aleanul aromânilor, al moților, al plăieşilor îşi ridică discret dar nefățarnic, nesubjugat glasul cu puteri împrumutate de la configurații muntoase ce parcă se profilează în psihii (*De sub urmele tale-îmi îngână şoptit / Nu ştiu care suflet acolo pitit...*).

Multiformul, cert, îşi descoperă totuşi – până la urmă – filonul central, căutându-şi în timpii viersului popular nu numai o mângâiere şi o dreptate, un temei, ci şi – de nu o falacioasă nădejde – în orice caz o neînfrântă statornicie. Care-i tot una cu străvechea (şi renăscuta) viziune despre cer, oameni, lumină, întuneric, trăire şi neființă potrivit căreia cel însingurat şi cârmuitor lui şi mai lesne decât cel norocit şi alintat de soartă accede la intimitatea cu profunzimile, cu permanențele. *Ca să puteți sta împotrivă în ziua cea rea şi, toate biruindu-le, să rămâneți în picioare. Stați deci tari, având mijlocul vostru încins cu adevărul şi îmbrăcându-vă cu platoşa dreptății.*

## JOCUL TERȚ AL LUI ŞERBAN FOARȚĂ

Dacă poezia e joc secund, *Areal* de Şerban Foarță (C.R., 1983) e joc terț, joc al pieselor jocului secund; zglobiu, multiplu, derutant, ştrengar, isteț, dichisit, spilcuit, savant; iar uneori şi cuart (datorită însuşirilor reflectante ale deplasării morfemelor pe eşichierul combinărilor posibile).

Dinadins, cu bună ştiință, stăruitor codat, recodat, cifrat, recifrat, contrapunctat, transpus, trecut prin disonanțe, calambururi, lexicologii, poligloție, surprize şi ghiduşii, e un soi de neîntreruptă şi zigzagată *Paukenschlagsymphonie* a lui Haydn.

Intercesorii lui Şerban Foarță se numesc Ion Barbu, Mateiu I. Caragiale, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Charles Baudelaire, Anton Pann, Mihail Sadoveanu, Raymond Queneau, John Gay, Thomas De Quincey. Dar epifania lor în versurile *Arealului* se produce necontenit în tonalitate sprințară, umorescă, frivolă; Mateiu nu-i grav-somptuos, Sadoveanu (cel din *Hanu-Ancuței*, din *Divanul*



*persian*) nu-i înveşmântat în sfătoşenie şi patriarhalitate, Ion Barbu nu-i hermetic şi matematizant; notele suverane sunt badinăria şi uşurătatea; ritmul e, de pot spune aşa, funambulesc şi particular, *à la fonfé*. Imagistica, aidoma tonalității, e diversă, cuprinde Londra (urbea cețurilor şi misterului, a lui Jack Spintecătorul, a lui Mackie-şişul, a lui Sherlock Holmes, decorul *Operei de trei parale*), Bizanțul (de preferință sub ipostază țarigrădeană), Levantul (întreg, multipestriț), ba şi Orientul (ca Halima), Fanarul (mai ales, mereu, la tot pasul, aici e sursa), Parisul (al lui Lautrec şi al *Morii roşii*, al golanilor şi stilului *canaille, id est:* deşuchiat, dar şi cu tuşe de fauvism şi alean).

Limbajul *Arealului* e şi el deopotrivă de compozit de nu şi bizar. E o varietate de sabir, de lingua franca levantino-latino-fanariote-estudiantino (ține de *Carmina burana*) – hrisovo-suprarealistă. Abundă grecismele (*Phos mu, atopos, Atrĭpos, scĭpos*), franțuzismele (*équestre & mystique, Charmate soirée, Circulez Messieurs*), levantinismele, isarlâkismele, frânturile de citate latine; precădere, totuşi, au turcismele; cartea de căpătâi a poetului trebuie să fie *Influența orientală asupra limbei şi culturii române* de Lazăr Şăineanu; de unde şi belşugul de kaice, alişverişuri, muşafizdervişuri, zaharuri, mofluzării, turchizuri şi multe alte paşavidinuri. Barbey d'Aurevilly şi Villiers de L'Isle-Adam dau târcoale, dar sunt depăşiți de atracția pentru savoarea (dubioasă) grăirii otomane peiorizată, băşcălizată şi totodată inefabilizată de încercuiții nu însă înfrânții ori amăgiții vlahi şi bogdani. Drept care spiritul *très XVIII*[e] *siècle* al poeziilor se lasă mai totdeauna driblat de arierplanuri urmuziene, de un hiper-rafinat nastratinism.

Mândria mateină (*ninsoară albă peste vulg*) nicicând nu piere; zbenguielii i se asociază snobismul perfect asumat, forfota argotică mondenă; asemenea jocului, jocurilor de cuvinte, calambururilor, salturilor, ba şi fandoselii. Bunăoară: *Ferestrele să ni le dai cu oje / iar obărlihturile cu hene / să stăm în geam pe urmă şi să ne / zgâim (şi râzgâim) ca dintr-o loje...* Sau: *iar unu-i stă ('n cavou) / – din ce ingineresc instinct? – de cart / distinsului gând clar al lui Descartes* ... Sau încă: *un flu (o cĭliță un cap-de zimbru) / de tot niznai şi superfluu.* Răsfățurile şi prețiozitățile (fonice) apar şi ele, ba dau ghes, se îmbulzesc: *ekstatic privea, aftopsie, Umblam atunci*

*cu jalbe la consulatul brit: / un lord-portar subțiiire ca un chibrit... şi-l loau mylorzi cu care îndeosebi tăceai...*

Lui Mateiu i se alătură nu atât Pirgu cât mai cu seamă Apunake şi se preumblă amândoi la un nivel de conotație strict sonoră sub semnul lui Raymond Queneau, unui Queneau, fireşte versat întru ale Turchiei şi Balcanilor: *pe sub cafasuri (fără să-ți cază-n cap sacsii) / cu indruşaimi nici nu mai spui ce din sacnasii!) / când calemgiii înşişi cu călămări la brâu...* şi totuşi aşa mai departe, din ce în ce mai către Queneau şi simultan către domnița Hus: *intrai în cahveneul în care narghilelele / bolboroseau o vagă ('spre seară) musichie / mă scotocii prin strâmpta-mi jiletcă lulachie.*

Joc! Răsfăț! Hârjoană! Alintare! Zburdălnicie! Surplus de bună dispoziție şi risipă filologică! Precum prea vădit le manifestă şi versurile acestea: *divanul vana divă diversele-i trusouri / în cari zăceau vechi molii de prins cu verzi lassouri / (ca nişte cai selvatici) şi fluturi albi nopturni / mişcându-se agale pe elevați cothurni / zadarnici printre soiuri de muşchi şi gymnosperme.*

Zeflemeaua şi euforia verbală se dezlănțuie adesea într-atâta (*mai versicolore mai alene / mai lâncede mai strâmbe mai scalene / mai vagi nuştiucum mai vinoncoa*) încât uşor şi evident ne este a bănui că-s cu tâlc, că nu-s numai un paseism, o fragilitate erudită cu suliman de mascara, că ascund nu numai un paseism, o fragilitate, ci şi o nostalgie, o emoționalitate. Îndărătul stilului lunecător spre caragialism (Tren de plăcere) şi a structurilor semasiologice *în genul* madam Ultrapopescu (ori şi a minuțioaselor docte exegeze, mă gândesc în special la aceea, delicioasă, despre adevărata sorginte a termenului copil din flori (*Viața Românească* nr. 5/1983), ce palpită şi cine sălăşluieşte? Doar haz-deriziunea? Numai Queneau şi Apunake? Singur şfichiul demitizant, demascator, dezabuzat?

Nu-mi vine a crede. Deosebesc, ghicesc, *simt o pseudo*-uşurătate, o migălită zvăpăială, o mult elaborată fluşturăceală, un grijuliu desfăşurat paravan; şi *dedesubt* ori *dincolo* un dor, un patetism, un jind (al balenei albe), o fală (da, să dăm cărțile pe față!) de suprarealism acum domol, nițel înburghezit, potolit, încărunțit, retras din tumult, nu şi din agerime. Şi – chiar! – o fălnicie (o pohfală, ca să mă conformez manierei ori manierismului gazdei) proustiană, o sensibilitate cu temeiuri aşezate, o „crăiesc" –



resemnată bonom-duioasă, elegiac-sentimentală, moderat-afectivă strigare:

*...Şi-o seară prea-frumoasă pe sub castanii'nalți!*

De ce, înspre final, cuvintele acestea, singure, pe o întreagă pagină, parcă solemnizate, oraculare, auguste, venerate? De ce versul acesta nesclifosit, neşugubăț, „serios", cuminte, nițel languros? Şi de ce participatoriul encomiu dedicat eroului nuvelei *Remember*[1]? Şi-apoi de ce multe versuri doar frumoase, pur şi simplu frumoase, puternice, măiestrite, nesilite, nefiltrate prin ciurul ironiei, necadențate pe glas de baladin, neîmpănate cu sarcastice locuții? (Exemple, irecuzabile: *E într-aceştia unul mult prea suav la fire / şi palid cum e floarea de pivniță şi gang / pe lungile-i falange străfulgeră safira / de Ceylan cu ochii statuilor de rang; Azvârle-n cer o mână de turcoaze / şi lasă-le să plouă; pre cel ce în speluncă neerlandeză (unde / se beau rubine-n clocot) bău topaz topit / pre cel ce-n verde iazul mirazelor afunde / cu al garoafei roşii parfum s-au contopit; e-o toamnă mult prea spelbă iar ziua stă să scadă / mi-i gându' le Băiatu-n Albastru: e un nod de sensuri Amintirea! – Las (într-a lui) să cadă / o roşie garoafă în apă de pe pod.*

Ehei, Şerban Foarță, te citim cu mare plăcere în travesti fumist, fistichiu, năstruşnic; (te prețuim şi-n stacojie roba ta de aprig cărturar); dar te citim şi *în clar*, cu mai încleştată, mai feciorelnică plăcere: nu eşti cu adevărat de-ai lui Queneau, eşti de-ai lui Brahms, de-ai lui Mateiu, de-ai proteicului tolerant patos, eşti de-ai noştri!

## CUVINTE ŞI FOTOGRAFII

Două mari teme ale suprarealismului sunt obsesiv reluate de George Vulturescu în *Frontiera dintre cuvinte* (Edit. Litera, 1988).

Versuri albe ca *Dormim pe ierburile frumos mirositoare ale poeziei leneşe / în timp ce perechi de îndrăgostiți se / îneacă-n*

1. Cf. cp.: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (Editura pentru literatură, 1964).

*smârcurile cuvintelor cu care se strigă* îmi aduc perfect aminte de producțiile poetice ale anilor '20. Sau și: *cuvintele sunt păpuși umplute cu tărâțe / Vai, dinții lor nu mai pot sfâșia hlamida / fantomelor de la intrarea în noapte.* Ansamblul acesta heteroclit și totuși nu lipsit, deloc lipsit, de un fond comun halucinatoriu – smârcuri, cuvinte, tărâțe, dinți, fantome, noapte – iscă, alcătuiește un scenariu la care desigur că poeții epocii triumfale a suprarealismului s-ar fi referit cu simpatie. Imagini de contrast, ca a îndrăgostiților care se îneacă în smârcurile cuvintelor ori a dinților care sfâșie hlamida fantomelor, vădesc trăinicia metaforicii lor până în zilele noastre. Parcă și mai violent suprarealistă e construcția aceasta, neașteptată în poietica actuală, unuia ca mine puternic evocatoare a trecutului îndepărtat: *femeia-ABIS pentru celelalte femei dinaintea sa / mirosul ei de fân proaspăt pentru care au / tras la coasă numai condamnații la moarte.* Apariția aceasta, a condamnaților la moarte, parcă dă în vileag cum nu se poate mai clar naivitatea, voita agresivitate, invectivitatea, absolutismul de altădată.

În lumea fenomenală unde fiecare moare pentru sine, poetul își plimbă nedumeririle și suferințele urmărit de ciudate erinii personale: cuvintele și fotografiile. Ele i se par a deține tainele principale, lor își adresează neîncetat întrebările și de la ele s-ar zice că așteaptă, cu modestă nădejde, dezlegările. Cuvântul e definit ca singura armă dintre infern și om, e apostrofat și defăimat „bestie de cuvânt"; poetul nu șovăie, iritat, să dea cuvintelor calificative ca jivine, cățeî; care ce provoacă și ce trezesc în psihosomatica noastră? Repulsii, insomnii!

Fotografiile au parte de un tratament, pe de alta *ne înjosesc amintirile atacându-le / ca murăturile-n borcane.* Sunt folosite în silogismul de tip cartezian: *„Fotografiem, deci existăm*, dar și învinuite, demascate: *hemoragia fotografiei lasă o dâră respingătoare.*

Urmărit de cuvinte și fotografii, poetul le vorbește cu asprime de nu și cu violență; și totuși le este afierosit, nu se poate dezlipi de ele. Caută, dincolo de ele, adevărul pe care și cuvintele și fotografiile par deopotrivă să-l ascundă. Microbii adevărului, însă, mișună peste tot, împotriva lor nu există imunitate. De aceea, într-o succintă *ars poetica*, de la cuvinte și versuri se așteaptă



„plânsul și adevărul". Tot ele, tot cuvintele, și mai ales cele potrivite, cele paradoxal și spontane și meșteșugite, aduc omului consolarea.

Dar și fotografia e înzestrată cu o însușire surprinzătoare: o putere de revelație superioară poate celei a realității. Ideea aceasta am întâlnit-o în filmul *Blow up* al lui Antonioni. În *Frontiera dintre cuvinte* își face de asemenea loc, exersând aprehensiunile poetului, întărindu-i atracția pentru modul acesta.

## TACTICA TIRULUI CAMUFLAT

Meșteșugul scrisului – întrucât e artă – nu spune totul. Montesquieu, se știe, cere să existe salturi de la o idee, de la o imagine la alta. În aceste goluri se inserează puterea fabulatorie a cititorului, iar emoția artistică din aceasta chiar ia naștere: din capacitatea-i umplătoare a intervalelor.

Iată îndemnul de care ascultă Constantin Pricop în cartea de versuri *Viață fără sentimente* (Edit. Eminescu, 1982). Fără sentimente? Aproape fără cuvinte și desigur fără propoziții ori fraze. Cuvinte puține, răzlețe, parcă zgribulite ori – și mai bine – izolate, agorafobe, mândre în sfiiciunea și scumpătatea lor. O construcție poetică dintre cele mai „economice": economie de material, redus la minimalul strict. Și graficul și psihicul în stare de arest la doliu. Numai goluri și sugestii, numărul fonemelor însuși supus restricțiilor, conform rețetei celei potrivite.

Poetul, pe aceasta, o cunoaște și o practică osârduitor. O și declară, o formulează în *Sfaturi cu gura strâmbă: Nu risipi cuvintele, / ...viselor dă-le cuvinte mici, / cu surdină... nu e nevoie / de candelabre: ...o lumină difuză / e numai bună.*

Iată esența – și secretul – artei lui Constantin Pricop: din puținul lingvistic, din răritele puncte de reper, din exigent controlatele exprimări (precădere i se recunoaște politeței, nu sincerității) izbucnește flacăra, se înalță confesiunea. Dar mereu discretă, fugară, speriată să nu fi sporovăit prea mult, să nu se fi dat peste măsură în vileag, să nu fi stăruit. Ori a fi prea scăzut

sarcina cititorului. Moartea, spre pildă, trebuie să o deducă din versuri atât de ruşinoase ca *tot mai uşor / între degete, / într-o zi / n-o să mai pipăi / decât / aerul rar / şi-apoi / nici atât.* Discreției i se adaugă rafinamentul şi gravitatea: schimbarea e surprinsă ca trecerea *de pe un barcaz pe altul / înplină furtună.* De îndată i se pare poetului că tonul e prea accentuat şi-l reia în minor: sau *imperceptibila trecere / de la o zi / la alta.* Tot aşa şi descrierea foarfecelor: *două brațe / simple, sărace, aproape / ca noi – două clipe.*

(Versurile foarte scurte înlesnesc şi ele crearea atmosferei de penurie, sobrietate, umilință. Rasă monahală peste robă de purpură.)

O decență a rostirii, continua grijă de a nu cădea în prisositor, în confidențialul inoportun: *nu pot spune însă / prea multe.* Metoda notațiilor sumare şi reci, avute în pauze şi strajă în jurul gurii iscă vraja din însăşi perseverenta reținere, dintre locurile virane care întrerup discursul, fluența: *şantajul nopții / asupra zilei / arcul de foc / deschizându-se / peste nisipuri / acum transparente. Levitație. / sărbătoare / a simțurilor.* O analogie cu Anton von Webern, şi acela tot atât de riguros, de grăbit, de concentrat. Distanțele, rezerva, ba şi o doză de gheață, un suav amestec de orgoliu şi timiditate, pudoarea verbală şi sfiiciunea emoției duc la versuri ca *gest generos / puțină ipocrizie / la aniversări. / O seară de toamnă.* (Poezia se numeşte *Trandafir.*).

Catifelat şi intimist, oricând dispus să amuțească ori numai să şoptească, modul poetic e în realitate însă dur, ştiutor, lucid, stăpân pe sine, deloc slugarnic, ba şi crud: *Doamne, sunt suflete / mâncate de plâns / ...până şi iubirile din mine-s / muşcate de rugină, / de scorojeala gălbuie / a pozelor vechi; ...doar moartea e din oțel / sângele se purifică.*

Aşadar nu o lirică tandră, grațioasă, dinspre nuanțe pastelizate, ci numai pavăza (masca) celui puternic şi informat care nu consimte a se dezvălui degrabă şi a se înfrăți cu orişicine. Iarăşi o mărturisire întreagă şi lămuritoare: *Pentru a nu-mi pierde / din vedere / libertățile / mă supraveghez / îndeaproape.*

Îndeaproape, însă nu îndeajuns. Căci sunt şi imagini vibrante, sacadate, iuți, ca de fascicol de lumină plimbat pe un ecran de TV,



destăinuind înaltele temperaturi lăuntrice: *Aleargă pe maluri, / înnebunită, / şi-mi caută trupul: / ar vrea să-l tragă / deasupră-i / ca pe o pleoapă vânătă.*

Tristețe purtând zăbranic, deşertăciune prudent evocată, nițică milă: totuşi concluzia e de pe străine tărâmuri, aspră, cade ca secera descăpățânării: *nici o lumină / în apa / curgând / spre canal ori în fiecare noapte / o gură nesătulă / ne înghite.*

Deşertăciunea, oricât de ocolită şi filtrată, revine, se impune: *frunzele cad în rigolă / cuvintele coclite / cotrobăie prin măruntaie / şi strâng în pumn / zdrențele zilei.* Iar marilor probleme nu li se dă o dezlegare alta decât semnul interogării: *dar există oare un gând / în această / veşnică mişcare?*

*Cinci flori / cam ofilite / şi un calorifer / rece:* rece, poate că acesta (– pe lângă *sunetele de catifea* –) e adjectivul de căpătâi, laolaltă cu substantivul pudoare. Se îmbină câteodată un tot rilkian – verlainian – bacovian de farmec compus, cert: *Bucuria inconştientă / a celui / adăpostit /; uşoară teamă apoi, / în frigul toamnei, / şi străfulgerarea / celuilalt capăt al lumii.* Nu lipseşte nici sângele (v. Klee III), „sângele poetului", fireşte; nici amintirea suprarealismului (Klee II). Klee, da, şi acela pudic, înveşmântat în rafinament, hăituit de naivitate şi simplicitate şi puținătate. *Bună cuviință:* altă îngrijorare majoră a lui Constantin Pricop, ca şi a lui Klee. De unde şi tuşele firave, asamblările despuiate, descotorosite de podoabe, de orice încărcătură, hotărâte a nu zăbovi: *strigăte / la colțurile străzilor: / petale împroşcate / firesc în vânt / buchetul pe masă.*

Surdină. Surdină. *Totuşi linia orizontului se-ascute / şi taie.* Timida buna cuviință nu poate stăvili ivirea – măcar fragmentară – a tăiosului. După cum *vai mie, / vai nouă / – scamatorul nepriceput...* nu acoperă subtila, adânca pricepere a poetului.

Care-i şi un combatant de mare clasă, folosind tactica atacatorului abil. O pânză subțire de trupe uşoare e astfel aşezată încât inamicul să fie înşelat şi pornit a gândi că nu-i stau împotrivă decât forțe neînsemnate. Aceasta-i numai spre amăgirea părții adverse, piesele de rezistență (grosul armatei şi artileria de calibru greu) stau camuflate înapoia perdelei subțiri, gata de luptă, covârşitoare.

Cuvintele puține, sentimentele lipsă, buna cuviință, împrăștiatele imagini, abrevierile sintetice, multiplele spații neutilizate? Tactică a clocotului ce se ascunde, se camuflează. Vechea povață hamletiană – *the rest is silence* – aici se află răsturnată: restul e tumult, e grosul armatei ce va intra în foc după risipirea viclenelor marginalii. Atunci vor năpădi sentimentele, se va auzi glasul (adică bubuitul) inimii sensibile, cugetului violent, ființei poetice liberă de catifele și castitate verbală. Atunci viața înlătură instrumentalitatea artei și, cu pricepere, trage asupra cititorului lovindu-l de-a dreptul, ei da, în calda, fremătânda, sentimentala, indecenta sa emoționalitate.

*De ce ești mâhnit, suflete al meu? De ce ești mâhnit și de ce mă tulburi?*

## O POEZIE REMARCABILĂ

Grijă precumpănitoare și obsesia poeziei contemporane este camuflarea înduioșării. Noua bună cuviință pretinde totala stăpânire de sine și luarea de severe măsuri profilactico-prozodice menite a împiedica depistarea de către cititor a celor mai neînsemnate urme de emoție în operă. Altă caracteristică este pătrunderea în poetică a erudiției care, potrivnic duioșiei, se găsește în continuă ascensiune, culminând, cred, cu Ezra Pound.

De amândouă trăsăturile dăm – totuși nu în ipostază de stăpâne absolute – într-o (din multe puncte de vedere osebită) creație a lui Ion Alexandru Angheluș, la sfârșitul plachetei *Pânda de seară* (C.R., 1983). După douăzeci și cinci de (în general) mici poezii ce merită a fi luate în seamă însă nu depășesc nivelul mediu, brusc un salt și *Descrierea unui cal murind, toamna* ne duce pe capriciosul tărâm al artei. Cel mai banal, mărunt, vulgar accident (omorârea unui cal de o mașină) îi este poetului prilej să ne dea o poezie de intensă frumusețe și un model de neservilă folosire a metodelor și elementelor specifice poeticei vremurilor noastre.



Ca și poeții de altădată (englezii secolului al XVI-lea, bunăoară; prilejul era de obicei marcat în chiar titlu: *on the...*), Ion Alexandru Angheluș pleacă de la un eveniment: moartea calului. O recunoaște el însuși în titlu (ca și vechii autori), ba și revine în cuprins: *moartea unui cal într-o / toamnă de poezie și plânsul de față târziu în / tandrețe...*, iar apoi în versul final: *a căluțului roib, ucis de mașină.* (Adulmecăm poziția neconformistă: evocarea toamnei, anotimp „cu poezie", blândețea diminutivului, firește, dar și folosirea participatoriului neindiferent verb: a ucide, atât patetic și exclusiv legat de ființa omenească.) Deîndată însă și de pretutindeni se vădește și temerea de a nu intra cumva în conflict cu eticheta cea nouă: cultura, erudiția intervin masiv spre a masca înduioșarea, a o pierde în noianul cărturăresc și sofisticat. Tabloul ucisului roib (trei cuvinte ce exprimă de-a valma copilăria, tradiția, contactul cu literatura sentimentală, factura patetic duioasă a scriitorilor români din trecut, nerușinata de sine melancolie, protestul fățiș împotriva impasibilității artei mândre și distante) e însoțit de un alai dintre cele mai eteroclite și mai culturaliste: franțuzisme (*négligé*), latinisme (*pastor fido, in petto, revertitur in terram suam, Iohannes ardebat Alexim, requiescat in pace*), grecisme (*topos*), referiri la istorie și anecdotica istorică (*Ludovic al XIV-lea, care le saluta pe subrete;* spaniolii care *i-au alungat răbdător cinci sute de ani pe drăguții de mauri;* Antiochus, Seleucus), mitologie (Circe, Stix), geografie (Valparaiso), literatură (Huysmans, e calificat: rege; Esenin, Don Quijote, Clorinda lui Tasso), pictură (Tiziano, Tintoretto – numele acestuia din urmă apare și în *Procesul* lui Kafka), culturalisme generale (herofanie, hieratic, vin de Thanatos, Baal, regina din Saba, Zarathustra), sonorități verbale (Cabestane), matematici (asimptota), mondenități rafinate (vin de Chambertin, de Moselle), concrete flashuri unanimiste țâșnind intempestiv în discursul poetic (– *Luați și gustați biscuiți Palmers!*), conceptualizări (*Obiectul acestui poem se numește / cal, dar e poreclit Moarte*), construcții suprarealiste (*Transcriu ploi simandicoase – Afecțiunea stinsă a unei stele nu poate sta ca o rufă / pe sârmă – Zâmbesc mănușile albe, cum florile / nevindecate ale cireșilor*), amintiri din Emil Botta (*Se juca, oho, cu / vecia, cum se juca, oho, cu urechea*), cadențe de odă și metru antic.

Toate acestea – zodia e a lui Pound şi Alexis Leger – vin de alungă ori diluează ori acoperă cu vălul pudoarei intelectuale bietul fapt inițial, imaginea declanşatoare atât de umilă de nu şi dulceagă: căluțul accidental omorât. Solemnizare şi culturalizare. Constante, stăruitoare apeluri la erudiție, citate, dichisuri cărturăreşti: totul în perfectă concordanță cu vrerile şi legile genului poetic inaugurat de Eliot şi Pound.

Interesantă la Ion Alexandru Angheluş e lupta dintre neaoşa înduioşare şi apriga cosmopolit-sincronică abținere de la orice emotivitate. Interesantă e şi biruința (grijuliu neostentativă) a duioşiei, manifestată de formulări ca *Sunt cuprins de nostalgii* ori *Dar cum să nu tremuri pentru pleoapa / calului ucis, pentru fiecare strugure copt într-un / diftong sau la marginea unui iris ori Prăvălit / în şosea, calul rămâne frumos în pravoslavnica moarte.* Răsfățul culturalist se osteneşte a distrage atenția cititorului şi a-l sili să nu ia aminte la procesul emotiv din lăuntrul poetului, dar zadarnic se doreşte el a fi şi scrie în registru suprarealist şi monden-cultural, pictând *superbe crevete transparent şi un pic cenuşiu ori galben,* zadarnic deoarece năvalnic irupe autenticul şi-şi rosteşte cuvântul final, profesiunea de credință: care-i străvechea omenească nedumerire în prezența morții şi invincibila compătimire a suferinței făpturii nevinovate: căluțul roib. (*Pravoslavnica*-i moarte: animalul e umanizat, ca şi prin aceea că s-a recurs la verbul a ucide; moartea calului fiind un moment al Morții însăşi, de nu şi o voit jalnică şi smerită metaforă a condiției omeneşti.)

*Căluțul roib ucis de maşină* nu e doar un exercițiu în poetica sofisticată, e preafirescul simplu strigăt de victorie a sentimentului asupra inteligenței, a sufletului asupra gândirii, a lacrimei asupra subtilităților; nu însă fără ca lupta să fi fost îndelungată şi grea, iar ispitele cerebralului şi livrescului puternice. Micul poem poate fi considerat ca un caz (nu lipsit de semnificație universală) de foarte iscusită liberare a pateticului din lanțurile şi chingile răcelii (satanice, spune autorul): în timpul din urmă ea şi-a aflat cuib temeinic printre maldărele de informații ale domeniului cognitiv. Ion Alexandru Angheluş ne dovedeşte că se pricepe a le utiliza, dar că nu înțelege a le fi serv.



## NETIMP ÎNSCRIS ÎN SPAȚIU

Poeziile care alcătuiesc *Locul unde se aşteaptă* de Lidia Stăniloae (C.R., 1983) sunt de fapt poeme filosofice; mai precis: sunt ode, nu cu intensități dar cu proporții reduse. Zodia în preajma căreia strălucesc e a lui Claudel şi a lui Patrice de La Tour du Pin. Ritmul, ca şi al acestor doi mari rapsozi, e patetic şi solemn; metrul, uneori, antic. Temele de susținere ale lucrării: Cosmosul, Timpul. Nu şi Moartea? Fireşte, însă n-o implică oare Timpul?

Cosmosul presupune şi haosul, cel puțin primordial. Drept consecință şi versuri în părtăşie ideativă cu *Luceafărul: unde nu-i zbor peste-ntinderi şi nu-s nici întinderi / nu sunt nici margini să nască întinderi şi zboruri / să le învingă şi nici osteneli pentru àripi.* (Exemplu din care se poate deduce tonalitatea gravă şi nobilă a întregului.) Cadența e comună cu a principalilor poeți pentru care contemplația şi contestația nu se exclud.

Cosmosul furnizează poetei elemetele meditațiilor ei: golul, entropia, neantul, veşnicia, jocul absurd, măreț şi derizoriu al aştrilor şi galaxiilor sortiți şi sortite perpetuei rotiri. În filiația lui Pascal, versuri ca acestea: *Trei ore, trei zile, trei timpuri, / pier în acel pretutindeni şi veşnic / pe cealaltă parte a zării, de e sau nu e.* Gravitația, infinitul, atomii, nucleii, netimpul, tăcerea. Lupta, cu entropia, cu neantul, dar şi cu mişcarea (cronopromotoare, croniforă, cronofagă) se dă. Şi parcă mai dureros, mai stăruitoare: cu aşteptarea, formă acută şi deprimantă a însăşi noțiunii vrăjmaşe: Timpul; simbol (ironic) al condiției singurei ființe conştiente din imensul vârtej al grăbiților corpusculi şi nepăsătoarelor unde.

În *Ascensiune, ce e muntele zid, perete de piatră, cetini şi vid?* Un Horeb claudelian-kafkian. Suflul poetic, şi chinuit de enigme şi ispitit de amarul deznădejdii, inspiră un tablou asemănător cu al unui romantic transpus în necromantică aspră nomeclatură perfect contemporană: *Vin, dau năvală, se-adună, se strâng /ramuri de raze-n sălbatecul crâng.*[1] *Vânt fără nume le-mprăştie supt / spațiul se frânge-n năprasnic abrupt.*

1. O coincidență curioasă. Eta Boeriu şi Lidia Stăniloaie se folosesc de blândul substantiv *crâng* ca de un cuvânt ostil şi-i adaogă adjective ori alte substantive începând cu litera dură v, de asemenea ne-îmbietoare, ne-faste: vânăt, vuiet, viclean.

Mai degrabă dinspre Dostoievski mi se pare poemul *Nu rupeți flori*, pledoarie fervență pentru păstrarea naturii în afara procesului de matematizare, cuantificare, mecanizare şi pentru respectul datorat acelor multiple taine atât de dragi lui Fedor Mihailovici şi de el prețuite a fi nestemate. Sentințele poetei sunt de mare concizie şi savoare: oamenii să nu rupă florile pentru că lacrimile sunt lacrimi, nu apă cu sare; după cum şi glasul; iubit nu-i voltaj de ghitare, iar stelele nu-s stații de nave cosmice. Li se mai cere oamenilor, în numele păsărilor de aur furate de zmei, să nu prindă fluturii în ace şi să nu fie blânzi şi cu raza hăituită, să nu o despice în lungimi de undă, frecvență şi atâția metri pe secundă. Aşijderea să creadă că-n loc de interferență lumina e îmbrățişare şi transparență. Dostoievski, pe deplin însuşit şi ecologic transmutat, fără nici o îndoială!

Acum, nu de la el, ci din străfundurile contemplării tabloului cosmic, această viziune proiectată pe coordonatele simțitoare ale realului însuşi: *amintirile nasc de-a pururi treze / aşa cum durerea păstrează întregă / hrana durerii, făină ce-şi macină moara.* Cine bântuie, cine dă târcoale, cine adastă? Moartea, o ştim bine. De unde şi îndemnul, atât de nelogic, atât de firesc: *Haide, zoreşte / moartea din urmă s-apropie, creşte.*

Asteptăm ce? Pe mâine, pe ieri? Sfârşitul izbăvitor sau reluarea, în alt decor a scriptului supragalactic restilizat după alte axiome în urma unei alte Mari Explozii? *Big Bangul*, nume ştiințific al venerabilului Brahma, pulsează în dilatație şi retracție cu neobosită regularitate? Un soi de indiferență egală ne înconjoară şi spulberă uşuratecele iluzii. Iarăşi Pascal: *sfera infinită / în orice punct din spațiu centru are.* Iar moartea, ce-i şi ea de nu (răspunde aceeaşi poezie *Antropocentric* intitulată) o simplă scăpare din chinga gravitației, o mângâiere? Câtuşi de puțin, poeta o bănuieşte a fi nesigură, dublă, fățarnică: *Din vuietul cor de viclene-armonii / te cheamă, te-aşteaptă ştiind c-ai să vii / şi piere în ceturi, s-ascunde în milă / capcană schimbată în pradă fragilă.* Scurt, sartrian spus: capcană vicleană!

Iar fericirea? Nu-şi află şi ea în complexul gravitațional şi incert al spațiului, timpului şi netimpului un cât de modest şi bizar locşor? Oare aşteptarea e o neclintită necesitate – şi vană, aidoma ca a lui Godot în piesa lui Samuel Beckett? Oare nu poate omul



zbura deasupra împărăției acesteia matematico-mecanice? În pustia electromagnetică, ființele născute numai spre a muri, supuse-s numai atracției în jos?

Fericirea? Îşi află locul, totuşi, indubitabil. Numai că-i un loc întru nimic mai puțin surprinzător şi *neaşteptat* decât prezența găurilor negre, şi ele aflate în spațiu dar neincluse într-însul. Fericirea, atât de străină suferințelor inerente „existenței spre moarte", batjocoritor stârnite de hălăduirea în finitudine şi sub tirania principiilor termodinamicei? Da, cum să nu, ea însăşi, era s-o uităm! Ca o minge, ca o zăpadă uşoară de primăvară, ca o rouă, ca o pită nouă, ca o mireasmă de pită nouă, ca un soare care apune şi răsare, ca o mirare a întâlnirii vieții cu moartea.

Da, fericirea, secretul căreia e atât de simplu, de *neaşteptat* şi el: ieşirea din sine, dăruirea de sine. Absolută, invincibilă. Dăruirea antigravitațională, tăgăduitoare a legii fundamentale, a legii legilor, a chemării lucrurilor către eu, către centru, nenumăratele centre ale egolatrocentrismului universal. Liberă, imponderabilă, biruitoare. Gravitație, unde ți-este boldul?

Poezia filosofică la noi, astăzi, e rară. *Locul unde se aşteaptă* umple o lacună. Şi cu toate că înseamnă (ca şi minunatul studiu *Greoi şi grațios* al Simonei Weil) o reacție îndârjit anti-gravitațională, anti-htoniană şi anti-cuantificantă, stă în nedezmințită rezonanță cu terminologia, limbajul şi imagistica proprii timpului nostru. Umple o lacună şi produce o desfătare spiritelor unei epoci a cărei caracteristică în istorie se prea poate să rămână înfrângerea gravitației.

## FRIGUL CEL BUN

*Frigul cel bun* ori *Fata şi moartea* (ca la Schubert), iată care e, tradus în limbaj concret, adevăratul titlu al noului volum de poezii de autoare (Ioana Diaconescu) întru abstracțiune şi neangajare denumit *Amintiri neverosimile.*[1]

1. Ed. Albatros, 1983.

Toate acestea – zodia e a lui Pound şi Alexis Leger – vin de alungă ori diluează ori acoperă cu vălul pudoarei intelectuale bietul fapt iniţial, imaginea declanşatoare atât de umilă de nu şi dulceagă: căluţul accidental omorât. Solemnizare şi culturalizare. Constante, stăruitoare apeluri la erudiţie, citate, dichisuri cărturăreşti: totul în perfectă concordanţă cu vrerile şi legile genului poetic inaugurat de Eliot şi Pound.

Interesantă la Ion Alexandru Angheluş e lupta dintre neaoşa înduioşare şi apriga cosmopolit-sincronică abţinere de la orice emotivitate. Interesantă e şi biruinţa (grijuliu neostentativă) a duioşiei, manifestată de formulări ca *Sunt cuprins de nostalgii* ori *Dar cum să nu tremuri pentru pleoapa / calului ucis, pentru fiecare strugure copt într-un / diftong sau la marginea unui iris ori Prăvălit / în şosea, calul rămâne frumos în pravoslavnica moarte.* Răsfăţul culturalist se osteneşte a distrage atenţia cititorului şi a-l sili să nu ia aminte la procesul emotiv din lăuntrul poetului, dar zadarnic se doreşte el a fi şi scrie în registru suprarealist şi monden-cultural, pictând *superbe crevete transparent şi un pic cenuşiu ori galben,* zadarnic deoarece năvalnic irupe autenticul şi-şi rosteşte cuvântul final, profesiunea de credinţă: care-i străvechea omenească nedumerire în prezenţa morţii şi invincibila compătimire a suferinţei făpturii nevinovate: căluţul roib. (*Pravoslavnica*-i moarte: animalul e umanizat, ca şi prin aceea că s-a recurs la verbul a ucide; moartea calului fiind un moment al Morţii însăşi, de nu şi o voit jalnică şi smerită metaforă a condiţiei omeneşti.)

*Căluţul roib ucis de maşină* nu e doar un exerciţiu în poetica sofisticată, e preafirescul simplu strigăt de victorie a sentimentului asupra inteligenţei, a sufletului asupra gândirii, a lacrimei asupra subtilităţilor; nu însă fără ca lupta să fi fost îndelungată şi grea, iar ispitele cerebralului şi livrescului puternice. Micul poem poate fi considerat ca un caz (nu lipsit de semnificaţie universală) de foarte iscusită liberare a pateticului din lanţurile şi chingile răcelii (satanice, spune autorul): în timpul din urmă ea şi-a aflat cuib temeinic printre maldărele de informaţii ale domeniului cognitiv. Ion Alexandru Angheluş ne dovedeşte că se pricepe a le utiliza, dar că nu înţelege a le fi serv.



## NETIMP ÎNSCRIS ÎN SPAŢIU

Poeziile care alcătuiesc *Locul unde se aşteaptă* de Lidia Stăniloae (C.R., 1983) sunt de fapt poeme filosofice; mai precis: sunt ode, nu cu intensităţi dar cu proporţii reduse. Zodia în preajma căreia strălucesc e a lui Claudel şi a lui Patrice de La Tour du Pin. Ritmul, ca şi al acestor doi mari rapsozi, e patetic şi solemn; metrul, uneori, antic. Temele de susţinere ale lucrării: Cosmosul, Timpul. Nu şi Moartea? Fireşte, însă n-o implică oare Timpul?

Cosmosul presupune şi haosul, cel puţin primordial. Drept consecinţă şi versuri în părtăşie ideativă cu *Luceafărul: unde nu-i zbor peste-ntinderi şi nu-s nici întinderi / nu sunt nici margini să nască întinderi şi zboruri / să le învingă şi nici osteneli pentru aripi.* (Exemplu din care se poate deduce tonalitatea gravă şi nobilă a întregului.) Cadenţa e comună cu a principalilor poeţi pentru care contemplaţia şi contestaţia nu se exclud.

Cosmosul furnizează poetei elemetele meditaţiilor ei: golul, entropia, neantul, veşnicia, jocul absurd, măreţ şi derizoriu al aştrilor şi galaxiilor sortiţi şi sortite perpetuei rotiri. În filiaţia lui Pascal, versuri ca acestea: *Trei ore, trei zile, trei timpuri, / pier în acel pretutindeni şi veşnic / pe cealaltă parte a zării, de e sau nu e.* Gravitaţia, infinitul, atomii, nucleii, netimpul, tăcerea. Lupta, cu entropia, cu neantul, dar şi cu mişcarea (cronopromotoare, croniforă, cronofagă) se dă. Şi parcă mai dureros, mai stăruitoare: cu aşteptarea, formă acută şi deprimantă a însăşi noţiunii vrăjmaşe: Timpul; simbol (ironic) al condiţiei singurei fiinţe conştiente din imensul vârtej al grăbiţilor corpusculi şi nepăsătoarelor unde.

În *Ascensiune, ce e muntele zid, perete de piatră, cetini şi vid?* Un Horeb claudelian-kafkian. Suflul poetic, şi chinuit de enigme şi ispitit de amarul deznădejdii, inspiră un tablou asemănător cu al unui romantic transpus în necromantică aspră nomeclatură perfect contemporană: *Vin, dau năvală, se-adună, se strâng /ramuri de raze-n sălbatecul crâng.*[1] *Vânt fără nume le-mprăştie supt / spaţiul se frânge-n năprasnic abrupt.*

1. O coincidenţă curioasă. Eta Boeriu şi Lidia Stăniloaie se folosesc de blândul substantiv *crâng* ca de un cuvânt ostil şi-i adaogă adjective ori alte substantive începând cu litera dură v, de asemenea ne-îmbietoare, ne-faste: vânăt, vuiet, viclean.

Toate acestea – zodia e a lui Pound şi Alexis Leger – vin de alungă ori diluează ori acoperă cu vălul pudoarei intelectuale bietul fapt inițial, imaginea declanşatoare atât de umilă de nu şi dulceagă: căluțul accidental omorât. Solemnizare şi culturalizare. Constante, stăruitoare apeluri la erudiție, citate, dichisuri cărturăreşti: totul în perfectă concordanță cu vrerile şi legile genului poetic inaugurat de Eliot şi Pound.

Interesantă la Ion Alexandru Angheluş e lupta dintre neaoşa înduioşare şi apriga cosmopolit-sincronică abținere de la orice emotivitate. Interesantă e şi biruința (grijuliu neostentativă) a duioşiei, manifestată de formulări ca *Sunt cuprins de nostalgii* ori *Dar cum să nu tremuri pentru pleoapa / calului ucis, pentru fiecare strugure copt într-un / diftong sau la marginea unui iris ori Prăvălit / în şosea, calul rămâne frumos în pravoslavnica moarte.* Răsfățul culturalist se osteneşte a distrage atenția cititorului şi a-l sili să nu ia aminte la procesul emotiv din lăuntrul poetului, dar zadarnic se doreşte el a fi şi scrie în registru suprarealist şi monden-cultural, pictând *superbe crevete transparent şi un pic cenuşiu ori galben,* zadarnic deoarece năvalnic irupe autenticul şi-şi rosteşte cuvântul final, profesiunea de credință: care-i străvechea omenească nedumerire în prezența morții şi invincibila compătimire a suferinței făpturii nevinovate: căluțul roib. (*Pravoslavnica*-i moarte: animalul e umanizat, ca şi prin aceea că s-a recurs la verbul a ucide; moartea calului fiind un moment al Morții însăşi, de nu şi o voit jalnică şi smerită metaforă a condiției omeneşti.)

*Căluțul roib ucis de maşină* nu e doar un exercițiu în poetica sofisticată, e preafirescul simplu strigăt de victorie a sentimentului asupra inteligenței, a sufletului asupra gândirii, a lacrimei asupra subtilităților; nu însă fără ca lupta să fi fost îndelungată şi grea, iar ispitele cerebralului şi livrescului puternice. Micul poem poate fi considerat ca un caz (nu lipsit de semnificație universală) de foarte iscusită liberare a pateticului din lanțurile şi chingile răcelii (satanice, spune autorul): în timpul din urmă ea şi-a aflat cuib temeinic printre maldărele de informații ale domeniului cognitiv. Ion Alexandru Angheluş ne dovedeşte că se pricepe a le utiliza, dar că nu înțelege a le fi serv.



## NETIMP ÎNSCRIS ÎN SPAȚIU

Poeziile care alcătuiesc *Locul unde se aşteaptă* de Lidia Stăniloae (C.R., 1983) sunt de fapt poeme filosofice; mai precis: sunt ode, nu cu intensități dar cu proporții reduse. Zodia în preajma căreia strălucesc e a lui Claudel şi a lui Patrice de La Tour du Pin. Ritmul, ca şi al acestor doi mari rapsozi, e patetic şi solemn; metrul, uneori, antic. Temele de susținere ale lucrării: Cosmosul, Timpul. Nu şi Moartea? Fireşte, însă n-o implică oare Timpul?

Cosmosul presupune şi haosul, cel puțin primordial. Drept consecință şi versuri în părtăşie ideativă cu *Luceafărul: unde nu-i zbor peste-ntinderi şi nu-s nici întinderi / nu sunt nici margini să nască întinderi şi zboruri / să le învingă şi nici osteneli pentru aripi.* (Exemplu din care se poate deduce tonalitatea gravă şi nobilă a întregului.) Cadența e comună cu a principalilor poeți pentru care contemplația şi contestația nu se exclud.

Cosmosul furnizează poetei elemetele meditațiilor ei: golul, entropia, neantul, veşnicia, jocul absurd, măreț şi derizoriu al aştrilor şi galaxiilor sortiți şi sortite perpetuei rotiri. În filiația lui Pascal, versuri ca acestea: *Trei ore, trei zile, trei timpuri, / pier în acel pretutindeni şi veşnic / pe cealaltă parte a zării, de e sau nu e.* Gravitația, infinitul, atomii, nucleii, netimpul, tăcerea. Lupta, cu entropia, cu neantul, dar şi cu mişcarea (cronopromotoare, croniforă, cronofagă) se dă. Şi parcă mai dureros, mai stăruitoare: cu aşteptarea, formă acută şi deprimantă a însăşi noțiunii vrăjmaşe: Timpul; simbol (ironic) al condiției singurei ființe conştiente din imensul vârtej al grăbiților corpusculi şi nepăsătoarelor unde.

În *Ascensiune, ce e muntele zid, perete de piatră, cetini şi vid?* Un Horeb claudelian-kafkian. Suflul poetic, şi chinuit de enigme şi ispitit de amarul deznădejdii, inspiră un tablou asemănător cu al unui romantic transpus în necromantică aspră nomeclatură perfect contemporană: *Vin, dau năvală, se-adună, se strâng /ramuri de raze-n sălbatecul crâng.*[1] *Vânt fără nume le-mprăştie supt / spațiul se frânge-n năprasnic abrupt.*

1. O coincidență curioasă. Eta Boeriu şi Lidia Stăniloaie se folosesc de blândul substantiv *crâng* ca de un cuvânt ostil şi-i adaogă adjective ori alte substantive începând cu litera dură v, de asemenea ne-îmbietoare, ne-faste: vânăt, vuiet, viclean.

Mai degrabă dinspre Dostoievski mi se pare poemul *Nu rupeți flori*, pledoarie fervență pentru păstrarea naturii în afara procesului de matematizare, cuantificare, mecanizare și pentru respectul datorat acelor multiple taine atât de dragi lui Fedor Mihailovici și de el prețuite a fi nestemate. Sentințele poetei sunt de mare concizie și savoare: oamenii să nu rupă florile pentru că lacrimile sunt lacrimi, nu apă cu sare; după cum și glasul; iubit nu-i voltaj de ghitare, iar stelele nu-s stații de nave cosmice. Li se mai cere oamenilor, în numele păsărilor de aur furate de zmei, să nu prindă fluturii în ace și să nu fie blânzi și cu raza hăituită, să nu o despice în lungimi de undă, frecvență și atâția metri pe secundă. Așijderea să creadă că-n loc de interferență lumina e îmbrățișare și transparență. Dostoievski, pe deplin însușit și ecologic transmutat, fără nici o îndoială!

Acum, nu de la el, ci din străfundurile contemplării tabloului cosmic, această viziune proiectată pe coordonatele simțitoare ale realului însuși: *amintirile nasc de-a pururi treze / așa cum durerea păstrează întregă / hrana durerii, făină ce-și macină moara.* Cine bântuie, cine dă târcoale, cine adastă? Moartea, o știm bine. De unde și îndemnul, atât de nelogic, atât de firesc: *Haide, zorește / moartea din urmă s-apropie, crește.*

Asteptăm ce? Pe mâine, pe ieri? Sfârșitul izbăvitor sau reluarea, în alt decor a scriptului supragalactic restilizat după alte axiome în urma unei alte Mari Explozii? *Big Bangul*, nume științific al venerabilului Brahma, pulsează în dilatație și retracție cu neobosită regularitate? Un soi de indiferență egală ne înconjoară și spulberă ușuratecele iluzii. Iarăși Pascal: *sfera infinită / în orice punct din spațiu centru are.* Iar moartea, ce-i și ea de nu (răspunde aceeași poezie *Antropocentric* intitulată) o simplă scăpare din chinga gravitației, o mângâiere? Câtuși de puțin, poeta o bănuiește a fi nesigură, dublă, fățarnică: *Din vuietul cor de viclene-armonii / te cheamă, te-așteaptă știind c-ai să vii / și piere în ceturi, s-ascunde în milă / capcană schimbată în pradă fragilă.* Scurt, sartrian spus: capcană vicleană!

Iar fericirea? Nu-și află și ea în complexul gravitațional și incert al spațiului, timpului și netimpului un cât de modest și bizar locșor? Oare așteptarea e o neclintită necesitate – și vană, aidoma ca a lui Godot în piesa lui Samuel Beckett? Oare nu poate omul



zbura deasupra împărăției acesteia matematico-mecanice? În pustia electromagnetică, ființele născute numai spre a muri, supuse-s numai atracției în jos?

Fericirea? Își află locul, totuși, indubitabil. Numai că-i un loc întru nimic mai puțin surprinzător și *neașteptat* decât prezența găurilor negre, și ele aflate în spațiu dar neincluse într-însul. Fericirea, atât de străină suferințelor inerente „existenței spre moarte", batjocoritor stârnite de hălăduirea în finitudine și sub tirania principiilor termodinamicei? Da, cum să nu, ea însăși, era s-o uităm! Ca o minge, ca o zăpadă ușoară de primăvară, ca o rouă, ca o pită nouă, ca o mireasmă de pită nouă, ca un soare care apune și răsare, ca o mirare a întâlnirii vieții cu moartea.

Da, fericirea, secretul căreia e atât de simplu, de *neașteptat* și el: ieșirea din sine, dăruirea de sine. Absolută, invincibilă. Dăruirea antigravitațională, tăgăduitoare a legii fundamentale, a legii legilor, a chemării lucrurilor către eu, către centru, nenumăratele centre ale egolatrocentrismului universal. Liberă, imponderabilă, biruitoare. Gravitație, unde ți-este boldul?

Poezia filosofică la noi, astăzi, e rară. *Locul unde se așteaptă* umple o lacună. Și cu toate că înseamnă (ca și minunatul studiu *Greoi și grațios* al Simonei Weil) o reacție îndârjit anti-gravitațională, anti-htoniană și anti-cuantificantă, stă în nedezmințită rezonanță cu terminologia, limbajul și imagistica proprii timpului nostru. Umple o lacună și produce o desfătare spiritelor unei epoci a cărei caracteristică în istorie se prea poate să rămână înfrângerea gravitației.

## FRIGUL CEL BUN

*Frigul cel bun* ori *Fata și moartea* (ca la Schubert), iată care e, tradus în limbaj concret, adevăratul titlu al noului volum de poezii de autoare (Ioana Diaconescu) întru abstracțiune și neangajare denumit *Amintiri neverosimile.*[1]

1. Ed. Albatros, 1983.

Tema ciclului o constituie saltul de la viață și căldură la moarte și frig. Dar frigul acela nu-i rău, dimpotrivă. Mortul, din coșciugu-i de sticlă (ori din cavou), îi face poetei semne: *E bine aici. Și e frig. / Și e noapte. Mi-e bine.* Drept este că adaugă: *Crivățul bate și nu-i de tine.* Dar stăruie și precizează: *Mi-e mai bine decât pe lumea cealaltă. / Cu mult, mult mai bine.* Comparativul acesta, desigur, nu-i în favoarea sau spre lauda lumii celor vii.

Plecarea sufletului din trup, *Amintiri neverosimile* o rezolvă de regulă în termeni de opoziție între căldură și frig. Moartea, soi de Zburător – substantiv masculin, prin urmare, ca în engleză, ca în germană – își prinde prada cu brațe de apă și *o sărută cu gura-nghețată.* Aer și nori împrejur. Cea sortită pieirii zadarnic încearcă a se smulge încleștării, căci Vrăjmașul *o prinde iar în brațe / Care nu erau deloc, răsuflarea ei de gheață făcându-se, Iar a lui de foc.* Poezia e cu tâlc decretată *Schimbul.* La început ființa vie e caldă și moartea e rece, dar după efectuarea transferului stările calorice se inversează: răsuflarea celei duse pe veci e acum ca de gheață, iar a îngerului exterminator e de foc. (Matematic vorbind: semnele celor două secțiuni ale ecuației se intervertesc.)

Tot cu termeni de opoziție termică se rezolvă adormirea de-a pururi în *Plânsul.* Ghearele morții sunt ascuțite și reci, dar pentru viețuitoarea lovită de aripa ucigașă trecerea se arată a fi ca printr-un ghem, printr-o planetă de foc înfășurată de multe ori. Ghemul sfâșie beregata, planeta sfâșie rărunchii: operația însă nu-i zăbavnică și e milostivă, deoarece degrabă nu mai *e nici apăsare nici teamă. / Totul era ca și cum niciodată / De tine nu s-ar fi apropiat a morții vamă.*

Accidentul mortal pe munte, în ce fel e înfățișat? Un loc interzis trecerii (drumeții însă nu știau de oprelişte și n-au luat aminte nici la bolovanii care cad), o poartă pe care stă scris „Câine rău" și un vas plin cu o *licoare ademenitoare.* Narațiunea ne vestește: cea (ori cel) în cauză nu s-a putut stăpâni să n-o bea. și deîndată avut-a *patru ochi, patru urechi* și chiar atunci străbătu *inelul de foc* de care binevoitorii încercau a o (a-l) feri. *Inelul de foc:* moartea ca dublu, alternativ, egal obraz, foc, gheață.

Cuvintele Ioanei Diaconescu nu-s din cele mijlocii și nevinovate. Ci alese numai printre semnificanții esenței, miezului,



temerilor, temeiurilor: viața, zăpada, otrava, incendiul, sufletul, moartea, uitarea, pistolul la tâmplă.

Dacă-i drept că poezia nu e nicicând mai aproape de rosturile ei finale, specifice decât atunci când atacă dubletul viață-moarte, Ioana Diaconescu e o poetă autentică. Hölderlin, Heine, Rilke, Schubert, Mahler, von Schwindt: iată principalele nume a căror prezență o provoacă în psihicul cititorilor ei (în arierplanurile psihiei). Aceeași presimțire a iminenței sfârșitului, aceeași continuă, derutantă încălcire între a fi și a nu fi, același dulce răsfăț al piruetelor executate la prudent – imprudentă distanță de purtătoarea coasei, aceeași insidioasă invitație de a cerceta și celălalt obscur tărâm. Și, parcă, neînduplecata convingere că nu avem de ce ne înfiora prea tare. *De cealaltă parte a ușii* nu-i câtuși de puțin amarnic: *Acolo este mult mai bine.* Sunt stânjenei acolo și toate vor avea culoarea pământului [1]. Va fi mult mai plăcut. *Va veni către tine un om înalt, ușor aplecat / Cu fața aproape verzuie... Va șuiera: numai bine îți doresc eu ție / Dantul pe care vreau să te învăț / Nu seamănă cu nici unul pe lume. Mai mult decât atât: va da în cinstea noului venit un ospăț, cum n-a mai făcut niciodată, pentru nime. Și din nou făgăduința, asigurarea: Acolo e mult mai bine.*

Hölderlin, Heine, Rilke, Schubert, Mahler, von Schwindt: firul poetic în *Amintiri neverosimile* e mai ales germanic, probabil și eminescian, legat de o tradiție unde vorbirea versificată (de nu și arta întreagă) mai ales neființa are a o sugera. Și a nu despărți prea flagrant cele două meleaguri, a nu pierde din vedere stările de *jumătate – lună, jumătate – nea,* a nu de uitării că dragostea și moartea dintru început s-au înfrățit, că Lorelei pe sărmanul pescar din luntre îl duce la pierzanie dar vrăjindu-l, euforizându-l.

*Ușor se ajunge* de cealaltă parte a ușii. E de ajuns *a săpa încetișor* pe sub ea. Zidul se va căsca, îți face loc să treci. Unde ni se spune că ne așteaptă nenumite ipostaze de nebănuită fericire. Răceala morții e foc: foc, fierbințeală, flăcări, câmp magnetic. Ne

1. Cf. Serghei Esenin: *Nu-l jeliți pe cel ce moare / Pe cel dus pe vânt și ploi / Acolo-ntre lăcrămioare / E mai bine ca la noi* (trad. Ioanichie Olteanu).

Tema ciclului o constituie saltul de la viață și căldură la moarte și frig. Dar frigul acela nu-i rău, dimpotrivă. Mortul, din coșciugu-i de sticlă (ori din cavou), îi face poetei semne: *E bine aici. Și e frig. / Și e noapte. Mi-e bine.* Drept este că adaugă: *Crivățul bate și nu-i de tine.* Dar stăruie și precizează: *Mi-e mai bine decât pe lumea cealaltă. / Cu mult, mult mai bine.* Comparativul acesta, desigur, nu-i în favoarea sau spre lauda lumii celor vii.

Plecarea sufletului din trup, *Amintiri neverosimile* o rezolvă de regulă în termeni de opoziție între căldură și frig. Moartea, soi de Zburător – substantiv masculin, prin urmare, ca în engleză, ca în germană – își prinde prada cu brațe de apă și *o sărută cu gura-nghețată.* Aer și nori împrejur. Cea sortită pieirii zadarnic încearcă a se smulge încleștării, căci Vrăjmașul *o prinde iar în brațe / Care nu erau deloc, răsuflarea ei de gheață făcându-se, Iar a lui de foc.* Poezia e cu tâlc decretată *Schimbul.* La început ființa vie e caldă și moartea e rece, dar după efectuarea transferului stările calorice se inversează: răsuflarea celei duse pe veci e acum ca de gheață, iar a îngerului exterminator e de foc. (Matematic vorbind: semnele celor două secțiuni ale ecuației se intervertesc.)

Tot cu termeni de opoziție termică se rezolvă adormirea de-a pururi în *Plânsul.* Ghearele morții sunt ascuțite și reci, dar pentru viețuitoarea lovită de aripa ucigașă trecerea se arată a fi ca printr-un ghem, printr-o planetă de foc înfășurată de multe ori. Ghemul sfâșie beregata, planeta sfâșie rărunchii: operația însă nu-i zăbavnică și e milostivă, deoarece degrabă nu mai *e nici apăsare nici teamă. / Totul era ca și cum niciodată / De tine nu s-ar fi apropiat a morții vamă.*

Accidentul mortal pe munte, în ce fel e înfățișat? Un loc interzis trecerii (drumeții însă nu știau de oprelişte și n-au luat aminte nici la bolovanii care cad), o poartă pe care stă scris „Câine rău" și un vas plin cu o *licoare ademenitoare.* Narațiunea ne vestește: cea (ori cel) în cauză nu s-a putut stăpâni să n-o bea. și deîndată avut-a *patru ochi, patru urechi* și chiar atunci străbătu *inelul de foc* de care binevoitorii încercau a o (a-l) feri. *Inelul de foc:* moartea ca dublu, alternativ, egal obraz, foc, gheață.

Cuvintele Ioanei Diaconescu nu-s din cele mijlocii și nevinovate. Ci alese numai printre semnificanții esenței, miezului,



temerilor, temeiurilor: viața, zăpada, otrava, incendiul, sufletul, moartea, uitarea, pistolul la tâmplă.

Dacă-i drept că poezia nu e nicicând mai aproape de rosturile ei finale, specifice decât atunci când atacă dubletul viață-moarte, Ioana Diaconescu e o poetă autentică. Hölderlin, Heine, Rilke, Schubert, Mahler, von Schwindt: iată principalele nume a căror prezență o provoacă în psihicul cititorilor ei (în arierplanurile psihiei). Aceeași presimțire a iminenței sfârșitului, aceeași continuă, derutantă încălcire între a fi și a nu fi, același dulce răsfăț al piruetelor executate la prudent – imprudentă distanță de purtătoarea coasei, aceeași insidioasă invitație de a cerceta și celălalt obscur tărâm. Și, parcă, neînduplecata convingere că nu avem de ce ne înfiora prea tare. *De cealaltă parte a ușii* nu-i câtuși de puțin amarnic: *Acolo este mult mai bine.* Sunt stânjenei acolo și toate vor avea culoarea pământului [1]. Va fi mult mai plăcut. *Va veni către tine un om înalt, ușor aplecat / Cu fața aproape verzuie... Va șuiera: numai bine îți doresc eu ție / Dantul pe care vreau să te învăț / Nu seamănă cu nici unul pe lume. Mai mult decât atât: va da în cinstea noului venit un ospăț, cum n-a mai făcut niciodată, pentru nime. Și din nou făgăduința, asigurarea: Acolo e mult mai bine.*

Hölderlin, Heine, Rilke, Schubert, Mahler, von Schwindt: firul poetic în *Amintiri neverosimile* e mai ales germanic, probabil și eminescian, legat de o tradiție unde vorbirea versificată (de nu și arta întreagă) mai ales neființa are a o sugera. Și a nu despărți prea flagrant cele două meleaguri, a nu pierde din vedere stările de *jumătate – lună, jumătate – nea,* a nu de uitării că dragostea și moartea dintru început s-au înfrățit, că Lorelei pe sărmanul pescar din luntre îl duce la pierzanie dar vrăjindu-l, euforizându-l.

*Ușor se ajunge* de cealaltă parte a ușii. E de ajuns *a săpa încetișor* pe sub ea. Zidul se va căsca, îți face loc să treci. Unde ni se spune că ne așteaptă nenumite ipostaze de nebănuită fericire. Răceala morții e foc: foc, fierbințeală, flăcări, câmp magnetic. Ne

1. Cf. Serghei Esenin: *Nu-l jeliți pe cel ce moare / Pe cel dus pe vânt și ploi / Acolo-ntre lăcrămioare / E mai bine ca la noi* (trad. Ioanichie Olteanu).

îmbie a sări pragul, a ieşi pe inexistenta fereastră, pe nevăzutul geam.

Aşadar un mod de a ne obişnui cu moartea, de a cocheta cu ea, de a-i smulge cât mai multe din spaime, cât mai intens din ostilitate şi mai ales masca rânjetului (tragic). Aş zice: o incantaţie ori o descântare a fricii de a părăsi lumea ştiută. Care sălăşluieşte şi în poezia noastră populară, şi ea vrajă, făcătură şi totodată cântec de alinare. De nu va fi poate, poezia Ioanei Diaconescu – ca şi, în netocmită măsură, cea populară – lucrare niţel (şi vajnic) ironică, un imn care-i de fapt un lamento, un elogiu-omagiu care ascunde o discretă discreditare, o poftire care nu-i decât un înfiorat avertisment, o mergere înainte care se confundă cu o înverşunată retracţie.

Panică ori joc? Totu-i a dibui de care parte e binele: de a căldurii, de a frigului? Dualitatea nu-i oare ireconciliabilă şi perpetuă? şi absolut relativă?

Lecţia poate fi învăţată (şi concluzia trasă) numai cu gândul la deplina indiferenţă valorică a expresiilor folosite de fizică (rece, cald) şi la apriga diferenţiere valorică a aceloraşi când sunt preluate de axiologie. Mister al conotaţiei! Abis al diversităţii perspectivelor!

Bine, rău; cald, frig, viaţă, moarte; foc ori gheaţă: în cumpăna aceasta nerezolvabilă în plan moral şi senzitiv, doar subtila ironie, eleganta resemnare, metaforizantul tremur şi atotmângâietoarea evazivă poezie (îşi îngăduie a răsturna semantica adjectivelor de bază) ne pot fi călăuze, mulcomindu-ne teama, temperându-ne zbuciumul, amăgindu-ne cu echivocul consubstanţial oricărui atribut calitativ.

*Numai la un pas.* Ori poate că moartea dăruie vieţii neputinţa de a şti ce e cald şi ce e rece şi ce-i este mai de priinţă, focul ori gheaţa? De n-am cunoaşte din bătrâni că nădejdea ne este către locuri luminoase, locuri răcoroase, locuri de verdeaţă, locuri de odihnă – soluţie medie, cuminte, păciuitoare.

Fericită poeta care – prin versuri sincere, sigure, sobre, puternice, adesea cutremurătoare – iscă în sufletul şi în mintea cititorului asemenea încerte, confuze, patetice nedumeriri şi întrebări, nu mai puţin naive decât supreme; adică vii. *Că nu e un vis prelungit / Ci chiar viaţa ta, chiar / Viaţa.*



# HORIA BĂDESCU
# ÎNTRE BALADĂ ŞI ÎNŢELEPCIUNE

Două volume de versuri – *Recurs la singurătate* (edit. Eminescu, 1982) şi *Starea bizantină* (edit. Dacia, 1983) îl înfăţişează pe Horia Bădescu în dubla-i ipostază de înţelept şi baladin. *Recursul*, la rândul său, apare situat la jumătatea drumului dintre *Cântarea cântărilor* şi *Eclesiast*, dintre Eros şi Sofia. Destul de indiscrete, şi erosul şi înţelepciunea, stăruitoare, îngemănate şi marcând cu precizie limitele oscilaţiilor poetului. Între Sofia şi Eros, ritmic, se inserează agapé şi meditaţia, scapără solilocviile amărăciunii, zâmbeşte ospăţul cu vinurile şi bucatele binecuvântate de vorbirile mesenilor. Versurile sunt de factură exclusiv *sentenţioasă* şi *proverbială* şi se referă – urmând neîntrerupt pilda celui mai popular dintre înţelepţii lumii – la condiţia muritoare a omului. (De nu va fi, aceasta, şi din totdeauna, tema de predilecţie a întregii omeniri cugetătoare: de la biblicul rege Solomon la atenianul Solon, de la glumeţul fabulist Esop la însuşi Heidegger, savantul teoretician al *fiinţării spre moarte.*) Adie în cuprinsul lor şi un suflu venit dinspre psalmi. Mai aproape, totuşi, e mult invocatul rege Solomon, cel prea înţelept însă nu atât de cuminte încât să fi realizat că iubirea şi măreţia pot fi nu numai antidoturi împotriva vremelniciei ci şi capcane pentru magi, monarhi şi meşteri. Iubitor de iubire şi de splendoare, Solomon solomonarul e mentorul (ba şi eroul) *Recursului* care după dreptate nu-i ce declară titlul, e un refugiu în erotică, supremă dezamăgire şi – de bună seamă – contemplare (frământată) a deşertăciunii tuturor celor pământeşti.

Poezia filosofică-erotică a lui Horia Bădescu poate fi învinovăţită – ulterior recunoaşterii unei „ţinute poetice" exemplare – că e mereu şi dinadins „sentenţioasă" şi aforistică, hotărâtă a nu ieşi de fel din cadrul ei riguros programat: al reluării înţelepciunii orientale constant pendulată între Eros şi Sofia. Scepticismul acesta generalizat care se adăposteşte în erotică (asemenea drumeţului în pustiu la umbra binefăcătoare dar şi firavă a unui palmier) e vechi cât Summer, Siria, Persia şi Ierusalim; şi se reflectă acum de nu monoton (şi depăşit de progresele contemporane ale deriziunii) oricum şi întrucâtva monocord.

Filosofia solomonică – ori să-i zicem lirica mult curgătoare? – a lui Horia Bădescu poate fi conspectată – nu mai puțin decât a lui Omar Khayam și a tuturor marilor modele răsăritene – în formula: *totu-i zădărnicie, vino iubito!* Pe alocurea însă iese din resemnarea-i dulce și indiferentă și ia accente mai agresive. Îi căşunează, bunăoară, pe tagma „deşucheată, sumbră „a călugărilor" cu anteriul lor de vorbe în vânt". Asupra lor, sărmanii, se revarsă furia dionisiacă a poetului, îndelung reținută și mascată de stilul invariantelor bahice. *Nu văiert*, le strigă, *am fost născut să fiu / ce sunt, nu stârvul îngropat de viu.* Prea bine, de ce însă, atunci, epicureismul, vitalismul, omarkhamismul și orvietanul libido încătușați de filosofia vanității vanităților, priponiți în Constelații, Timp și Nemurire? De ce nu trăirea trupească pură, descotorosită de pretențiile (ori sprijinul) nesățioaselor reflecții? De ce, mereu, gândul zădărește trupul? De ce veninul luării la cunoștință a temporalității e grăbit a tulbura bucuriile simple? Apostrofarea poetului se arată suspectă.

În *Starea bizantină*, alături de împăratul din vechime stă bravul Don Quijote. Mai curând menționat decât stabilit învățător. La izvoare, aici, îi găsim, cred, pe Emil Botta, Tudor Arghezi (amestecul monahalo-deşuchiat), Villon și Sadoveanu. Volumul conține exclusiv balade. Tonul, uneori, se molipseşte de la panica lui Botta în fața morții și ni-l aduce aminte pe Domnul Amărăciune: *Soseşte diligența de seară / Ah, surugiul roşu la scară! ... Ah! surugiul roşu la scară / uşa de umbră se deschidea.*

Sunt și bucăți care se dau după structura cântecelor de pahar, altele inspirate din fastul ori putregaiul *Crailor de Curtea-Veche* sau de patriarhalele rostiri sadoveniene. Predominantă mi se pare chemarea toamnelor târzii, obsesia baladelor elegiace, a versificațiilor pe coarda melancoliei. Foarte nestatornic, poetul, în fiecare mic poem, adoptă alt stil, altă expresivitate, alt alean, altă postură jucăuşă, ostentativă ori întristată. E menestrel, e oaspete de cârciumă bătrână, e adolescent ispitit cu vorbe şui, e prins de amurgul ticălos al urbei gotice, îl prohodeşte pe amărâtul prinț Ioan fără Țară (*pe urmă de vânt, / pe dâră de scară*), e ucenic al lui Villon, se ia la ceartă cu Dracula, e cinstit pelerin, e student la Paris și o cântă pe gureşa Coquette, ridică preafrumoasele roşcate în slăvi, se substituie lui Sancho, adoptă ritmul unui passo doble...



Dar ce nu face? În travestiul altor veşminte, vremi, maniere, nostalgii, aspirații, grăiri nu se înfățişează? *Starea bizantină*, mozaic și caleidoscop, evocă intens ce s-a numit cândva (și strălucit) la noi *Parodii originale.*

Personalitatea poetului – părăsind tărâmul imitațiilor, scrisului *în genul lui...* – se manifestă câteodată direct; și atunci numai cu tărie și pregnanță.

Astfel, baladele multiforme, proteice, iau brusc o coloratură proprie și gravă și sunt apte să atace o temă deopotrivă universală și acut actuală. Epoca lui Malraux, Hemingway, T.E. Lawrence și Ernst Jünger ştie prea bine ce-i moartea, nu-i nevoie să i se arate ce este. Dar ce poate însemna, care anume sens poate lua și cât de important e numai a muri (mărturisindu-ți curajul) ci și a şti cum și pentru ce îți jertfeşti viața e îngăduit a crede că nu strică să i se spună veacului nostru. Există o relatare cu doi tâlhari, unul a îndurat suferința întru izbăvire, celălalt spre osândă. Și chinul le-a fost totuși deopotrivă. Rezultă că vitejia este egal respectabilă, dar că în ce priveşte moartea precum și tot ce ființează ori se patrece în fenomenalitate determinant e sensul faptei, nu fapta însăşi.

Meritul lui Horia Bădescu constă în a fi înțeles și proclamat acest adevăr pierdut din vedere într-o perioadă a istoriei ce pare tot atât de dornică de moarte pe cât de ostilă cercetării și asumării sensului. Probabil că recâştigând sensul vom redobândi și mai multă dragoste de viață. Căci moartea se cuvine să o înfruntăm, iar viața trebuie să o iubim.

## FRUMOASA UITARE

Calitatea dintâi în volumul *Mărgele roşii* de Daniel Drăgan (C.R., 1984) este curajul autorului de a fi foarte concis, de a prezenta nu povestiri, cum stă scris în subtitlu, ci crâmpeie de povestiri, mici texte-foto, instantanee. Scurtimea aceasta ori mai bine zis decuparea aceasta a relatării, reținerea atenției (scriitorului și cititorului) numai asupra unui fragment de viață, asupra unei

singure şi rapide secvenţe, expunerea textului (în sens fotografic) doar pe o durată minimală de timp, posibilitatea pentru cititor de a lua cunoştinţă exclusiv cu un segment al realităţii ştiute de autor, conferă prozei lui Daniel Drăgan – prin însuşi efectul de concentrare şi focalizare – o putere osebită şi un soi de radioactivitate. Corpul scriptic emiţător de unde este de proporţii reduse, însă frecvenţa şi intensitatea undelor contrazic şi dezmint puţinătatea materialului.

Preferinţa autorului e pentru instantanee sumbre, mohorâte, hâde. Banalitatea, nepăsarea, mizeria, violenţa stăpânesc în majoritatea cazurilor. Structura predilectă e a monologului, a discursului interior parţial şi condensat transmis receptorului. Un alt merit îl constituie curajul de a nu preciza lucrurile, de a le lăsa „în aer", nerezolvate, neîncheiate, neexplicate. Instantaneele nu-s menite a propune soluţii, ci numai a sugera impresii, a provoca neliniştea ori curiozitatea (spre pildă: *Ore fără soţ*).

Bucata de la care cartea îşi trage numele mărturiseşte stilul şi modul de lucru proprii lui Daniel Drăgan. Pe fundalul înzăpezirii unor muzicanţi într-o nenorocită de comună de munte şi a unei morţi misterioase, apare o lume vulgară, infectată de vanităţi stupide, nimicnicii, barbarie, la prima vedere numai grosolană, în fapt crudă, coruptă în adânc. De mână sigură e construită şi *Ultima tinereţe a Mariei Suru*, expunere la rece şi cvasi-ştiinţific nepărtinitoare a felului în care viaţa îşi bate joc de „principii" şi face cu oamenii când, cum şi ce vrea. Pe conştiincioasa, înflăcărata, severa, necruţătoarea Maria Suru o leagănă la început cu senzaţia că nu poate greşi, că a pus definitiv mâna pe adevăr, că nu se poate să i se ivească în cale vreo surpriză şi că va merge din izbândă în izbândă, încrezătoare în buna ei credinţă, în dreptatea cauzei ce a îmbrăţişat, în lealitatea istoriei. Cum o mai amăgeşte istoria, cum ţi-o mai scutură, ce-şi mai face râs de ea, cum dă cu ea de pământ! Şi cum o stropeşte cu apă rece spre a o ridica şi iarăşi a o prăvăli mai vârtos! Lecţie pentru entuziaşti şi absoluţi şi principiali: în viaţă e nevoie şi de bun simţ, relativism, ordinară simplistă omenie, circumspecţie faţă de oameni şi situaţii, scepticism în privinţa desfăşurării logice a evenimentelor. Păcat de Maria Suru că n-a avut prilejul să dea de aforismul lui Sainte-Beuve: totul e să trăieşti, că de văzut le vezi pe toate drepte şi apoi pe toate anapoda. Cine-i va



fi cuscră Mariei Suru, cu fata cui se va însura singurul ei mult iubit (şi atât de greu crescut) harnic şi capabil fiu, cine va refuza să-i întindă mâna şi să o primească, cine o va alunga din casa copilului ei acum rupt definitiv de maică-sa şi gata a o lăsa de una singură în luptă cu amintirile, decepţiile şi perplexităţile ei? Fosta deţinută din penitenciarul politic a cărei foarte dură dar nu şi nedreaptă directoare fusese Maria Suru. Viaţa pentru această zeloasă-tip nu va fi fost decât un lung şir de bobârnace, deziluzii, luări a lucrurilor de la capăt, palme peste obraz şi „ironii ale soartei". A învăţat cu sârg şi mult s-a străduit; de ceva anume a dus lipsă, de ceva de seamă: a şti că, mai presus de orice, viaţa e capricioasă.

*Drum spre Arania* e o nuvelă fantastică în genul lui Mircea Eliade, abil construită. Celelalte bucăţi mici vădesc toate însuşirile pe care le-am enunţat mai sus. Dar izbânda volumului este *Frumoasa uitare*, schiţă unde cele trei virtuţi capitale – concentrarea, puterea, neexplicitarea – se manifestă în cel mai înalt şi mai seducător grad. Iată bucata esenţială a volumului! Numele ei s-ar fi cuvenit să-l poarte. Şi nu numai pentru povestirea (rapidă, ritmică, tăioasă) a întâlnirii dintre autor şi nenorocita, ratata, mitomana – şi, desigur, victimă a unui viciu? (beţie? nimfomanie? dependenţă la stupefiante?) – lui fostă şi uitată colegă – povestire şi ea capabilă a răscoli simţirea – ci în special pentru *arierplan:* viziunea, aproape apocaliptică, a unei mizere „societăţi de sub-consum" bazată pe şperţ, mită, pile, intervenţii, relaţii pentru obţinerea de produse din import ori de calitate mai de Doamne ajută ori de raritâţi: cojoace, biciclete, piese de schimb, camere pe litoral, canistre de metal, benzină, discuri, maşini, tratamente...

Fosta balerină Rodica, reîntâlnită după mai bine de douăzeci de ani, îl copleşeşte pe narator cu ofertele, i se declară atotintervenientă, atotputernică în lumea ciubucului şi circuitelor închise, posesoare a celor mai fantastice legături; nu-i decât o biată epavă, scornitoare de basme, incapabilă de a-şi hrăni fetiţa... Dar mie îmi vine a crede că nu aceasta ori mai bine zis nu în special aceasta îl tulbură şi-l melancolizează pe narator (– şi nu spectacolul fetiţei care înfulecă şi înghite franzela şi limonata ce i-a oferit –) ci viziunea lumii aceleia – reală – unde (în mod mincinos) Rodica susţine şi se făleşte că poate orice prin „relaţiile" ei. În cinci pagini

de carte se cuprinde un tablou mai virulent decât ar fi fost un întreg dur roman social. Un referat incisiv, conspectat, implozat, pustiitor.

*Mărgele roşii* declanşează în total un asemenea impact de violenţă, eşec şi durere, ca de lovituri ce nimeresc drept între ochi: iuţi, îndemânatice, date cu dezinvoltură, în treacăt, ca de reporter profesionist, profesionist pasă-mi-te amuzat şi grăbit al sesizării temeiurilor unei lumi întunecoase.

## COMEDIEI FERICIRII, NU!

Versurilor dinadins euforice ori săltăreţe, versurilor voitoare a transmite impresia aflării autorului într-o stare de încinsă voioşie, *Bacoviana* lui Ştefan Cârstoiu (edit. Litera, 1983) le stă cu hotărâre împotrivă. Acestei comedii a fericirii, poetul îi rosteşte: nu! *Ce vreţi să fac? Să sar? Să ţopăi? / Să cânt extaziat de fericire?...* Nici gând! *Să mă prefac beat de fericire?* Câtuşi de puţin. Şi nu numai că nu-i dispus să-şi asume rolul de simulant, îşi rezervă libertatea de a fi şi a se proclama, în cel mai deplin şi mai amarnic sens, bacovian.

Bacovian, adică singur, de sine stătător, mândru, zelos al dreptului său de a trăi lăsat în pace, trist şi cu sufletul pustiu, de a folosi privilegiul necăjitului: înlăturarea oricărei atingeri cu lumea, bună numai de *frisoane şi dureri cumplite*. (I se mai adaogă şi acela de *a scuipa pe lume*, care însă nu-i congruent: adevăratului izolat netrebuindu-i reacţii active şi gesturi teatrale ci numai resemnarea, discreţia, disprețul.) Condiţia bacoviană e o ipostază de viaţă palidă, mai degrabă cicatrizată decât pătimaşă; prinsă între ploi, zăpezi, crivăţ şi – fireşte – plumb. Plumbul: cuvânt-cheie, imagine obsesivă, relaţie prioritară între psihism şi realitate.

Jovial, bucuros ori sfânt? Cum de s-ar înfăţişa astfel omul a cărui trecere prin timp *a fost un coşmar* petrecut în părtăşia *celor care gem?*



De la Bacovia poetul a învăţat să i se arate clipele, florile, iubirile ca simple amăgiri, ca dizolvate-n lichid şi advers metal. De fericire s-a ferit mereu; l-au ţinut împrejurările departe de ea; şi s-a ţinut şi el, de bună voia lui, ştiind că *dincolo de zori, de flori, de soare / Există un sinistru întuneric.*

Totul e lacustru şi absurd – străin –, *frumuseţea e un surghiun*, pe scena istoriei se joacă neîncetat un Carnaval, noianul de negru e în exces, Natura se complace în a făuri cifrate mesaje; înaintaşi poetului îi sunt stigmatizaţii Rollinat, Poe şi Laforgue; idoli: Chopin duiosul, Neantul, anxiosul Kierkegaard; prieteni: macabrul, lutul, toamna (anotimpul prin excelenţă bacovian). Pe maestru îl mărturiseşte întreaga plachetă şi mai cu seamă strofa: *Ploua mereu, ploua ca la potop / Şi flăcări negre fulgerul scotea; / Ca-n vremi lacustre lutul putrezea...* Sau versurile acestea două: *Şi cântecul ce mi-a ieşit din gură / Să se prefacă-n lacrimi şi în zgură.*

Mai mult decât pe aprigul discipol al lui Bacovia şi pe oarecum prea sârguinciosul compătimitor al propriei dezamăgiri şi rapsod al autozăvorârii în cenuşiul otrăvitelor melancolii, *Bacoviana* îl recomandă pe Ştefan Cârstoiu ca pe un rar poet ce astăzi consimte şi cutează a se recunoaşte şi declara ostil fericirii de comandă, fericirii clauză de stil, fericirii convenţionale. Act de curaj, de nefăţărnicie, vrednic de modelul care şi el s-a vrut şi păstrat în marginea bucuriilor comode, care cu îndârjire, cu putere şi-a apărat pretenţia de a fi ins singuratic şi impulsul de a culege din lumea toată doar ploaia, lamentul, izul acru al paharelor deşarte şi chiştoacelor răcite, plumbul existenţial şi perspectiva de unde străzile oraşului par exclusiv proiectate în fără de vină jale a unui Utrillo.

Cuvântului *Bacoviana*, Ştefan Cârstoiu îi dă un înţeles topografic, de loc, de ţinut. Cu adevărat există un tărâm bacovian, un sistem de univers purtător al numelui acestuia, un continuum nu mai improbabil ori mai cert decât cel euclidian ori cele neeuclidiene, dar viu şi el în aleanu-i persistent, în agonia-i lungă şi plutitor pe brumatele-i coordonate. Aşa cum a fost redescoperit şi redefinit cu ascunsă, vulnerabilă şi fidelă fervoare de Ştefan Cârstoiu.

## III

## MICROPORTRET ANA BLANDIANA

În povestirile Anei Blandiana apar foarte mulți îngeri; totuși literatura ei nu-i angelică. Folosește numeroase elemente specifice scrierilor de SF; totuși nu poate fi socotită o autoare subordonată genului de știință fantastică. Fundalul e, de preferință, rural, cu verbele la trecut, dar nici urmă de „nostalgie și patriarhalitate". Stilul e mereu delicat, îngrijit, gingaș; dar nu-i deloc un stil „grațios". Dacă mi-ar fi îngăduit, în dorința de a-i găsi scriitoarei o definiție câtuși de puțin potrivită, să folosesc termenul ce mi se impune, aș recurge la unul ușor de calificat ridicol ori impropriu de nu și ireverențios: aș spune că Ana Blandiana e un delfin.

În scurta, simpla, superba *O rană schematică* (îmi evocă, păstrând proporțiile narațiunii, *Bătrânul și marea* de Hemingway), delfinul, eroul schiței, e între viață și moarte, între potolire și veghe. Așa și scrisul Anei Blandiana: e în stare intermediară, nu se știe dacă puterea-i fascinantă și învăluitoare provine de la o absolută sinceritate ori de la o foarte meșteșugită și subtilă artă. (Cel mai probabil e că iscusința și candoarea dețin părți egale întru obținerea fericit dozatei arome.) Ca și făptura delfinului, scrisul Anei Blandiana e aerodinamic, cu totul menit vitezei și înaintării; grației și săltării. Jucăuș; blând, prietenos, sprințen; arcuit, precis; și cât se poate de misterios. Este delfinul sensibil la vorbe ori impulsuri? Sau nu-i decât un melodic și îmbietor ansamblu de caractere strict geometrice, mecanice, cromatice? O izbândă energetico-musculară?

Așa și vocația Anei Blandiana. Anevoie e a hotărî dacă-i mai cu seamă semnatara unor texte pline de farmec, ironico-emoțional-melancolice sau o forță virulentă, o clarvăzătoare, o mesageră a dreptății.



Oricum ar fi, pe lângă însușirile delfinice, le are și pe ale ținutei. (Care, cinstit vorbind, nici delfinului nu-i lipsesc: este și el o viețuitoare cu o ținută impecabilă.) Dublă ținută a poetei și prozatoarei: stilistică (din prea plin, măsură peste măsură) în primul rând și apoi civică, morală, umană. Cât e de curajoasă, mereu de neștiutoare de prudențe, concesii, subterfugii, refugieri în „nu știu, n-am văzut", de nepricepută în utilizarea gesturilor și frazelor implicate de adaptarea soluției „fă-te că plouă". Ținută de cavaler, de femeie care a îmbrăcat haina militară și căreia nici Montherlant nici Malraux nici Jünger nu ar găsi ce să-i reproșeze.

Și demnă, discretă, nestăruitoare, lăsând multe nesoluționate pe de-a-ntregul, iubind umbra și scurtăturile, oarecum în felul lui Rainer Maria Rilke căruia, ori de câte ori o citesc, îmi place să o asemăn. În calitatea ei de creatoare se manifestă înzestrată cu două atribute: milostivirea, compătimirea. Personajele (și cele bune și cele rele) și le privește doar din perspectiva acestora. Și totodată e foarte dură. Aidoma unei lame din oțel de Toledo, de Damasc: foarte fină, foarte elegantă, zveltă, simțitoare, numai ritm și vibrație; și vie, trează, gata de atac ori ripostă, *primejdioasă*. Da, primejdioasă înapoia nepărtinitoarei distribuiri a ploii și peste cei buni și peste cei răi, înapoia înregistrării atente a faptelor și descoperirii integrale a sentimentelor, planurilor, intențiilor: fără pic de înverșunare, de ranchiună, dar și de neroadă îngăduință. Începe mai totdeauna cu amănunte și vorbe nevinovate și de terminat termină în tonalități severe.

Și artistă – clătinat și îndesat. În *Zburătoare de consum*: cât de ușor putea aluneca totul spre grotesc ori prețiozitate ori funambulescă scorneală dacă un simț artistic sigur nu-i insufla a stărui asupra reacțiilor găinei-cloșcă, „înnebunită", „isterizată", „dementă". Țipetele acelea îngrozite (dincolo de orice capacitate a îndurării) restabilesc echilibrul tulburat de ieșirea de sub găoacea ouălor a unor îngerași dolofani. Reacția doamnei L., profesoară, academiciană, savantă materialistă și atee e calmă, cum se și cuvine unui om de știință; desigur nițel prea calmă, stârnește nedumerirea și iscă o atmosferă dinspre factice. Cloșca însă răspunde miracolului în mod legitim: normal, sănătos, logic. E uimită, buimăcită, e scoasă din fire, e spăimântată, e smintită, e în situație de imponderabilitate.

ea reprezintă bunul simț omenesc şi dă savuroasei relatări o stabilitate fără de care în locul unei excelente probe de virtuozitate şi maliție am fi avut o satiră cu iz tendențios şi o lucrare a închipuirii prea deşănțată pentru a putea să încapă în cadrul celor admisibile chiar şi amatorilor de nuvele fanteziste. Cloşca – iată dovada irecuzabilă a talentului scriitoricesc!

Un delfin, o cloşcă... Desigur, pentru că Ana Blandiana, mai presus de orice, deține răspunsuri instinctuale corecte. E şi deşteaptă şi echitabilă şi se înduioşează când e cazul. E chiar bonomă, nu arareori. Curajul, la ea, nu-i rece; agerimea privirii nu-i înverşunată. Compătimitoare şi milostivnică, nu-i fâstâcită şi nu se pierde cu firea şi spune tot ce are de spus: nu brutal, însă neocolit şi până la capăt.

Mlădiul, zglobiul delfin; dar şi vânjos, parcă supersonic, parcă receptor şi emițător de unde şi semnale ce altora le scapă (ori nu le scapă, le ocolesc). În ponderea şi în potolita indignare a Blandianei bate o cadență de viață, o silă de prostie şi silnicii puternic sprijinită pe dexteritatea artei şi pe vigoarea morală. Complementar: un surâs, tainic şi el, şi o propensiune ancestrală spre absolvire. Greu e să răpui o asemenea ființă ori să nu-ți pleci urechea unui astfel de glas.

## MANOLE ORI PYGMALION?

Inteligenta, erudita, sclipitoarea carte a lui Ştefan Cazimir (*Pygmanolion*, C.R., 1982) se citeşte lesnicios, cu multă plăcere (aş rosti mai degrabă: seducție) şi cu un interes analog celui de care se învrednicesc romanele polițiste bune (mă poartă în special gândul către ale Dorothyei Sayers, o erudită şi ea).

La obârşia cărții lui Ştefan Cazimir stă o enigmă (întru totul necriminalistică): oare ce reprezintă partea de deasupra a statuii dedicată, de sculptorul Constantin Mihăilescu în parcul Zăvoi din Râmnicu-Vâlcea, domnitorului Barbu Ştirbey?



Partea inferioară a statuii nu-i criptică de fel: cuprinde inscripția simplă şi clară: în memoria Domnitorului Țării Româneşti Barbu D. Ştirbey (1849-1856) şi respectivul bust (care şi el i se arată lui Ştefan Cazimir nițel ieşit din comun din pricina unui zâmbet ce flutură – incongruent zice-s-ar – pe buzele principelui). [1]

Partea superioară a statuii – considerabil mai mare, falnică şi arătoasă – este cea plină de mister: înfățişează un bărbat (un artist) care, cu trupul gol, opintindu-se, trudindu-se a scos din piatră jumătatea de sus a corpului unei femei. Femeia – şi ea dezbrăcată, frumoasă, impunătoare, „magnifică", şi fericită parcă, extaziată, cu gesturi grațioase şi pline de maiestate – oare cine să fie?

Aici autorul, îmbinând gestul bărbatului-artist şi al femeii-operă de artă, expune cu nepărtinire şi fără a se angaja cele două ipoteze posibile: femeia este Galateea, în care caz bărbatul e Pygmalion; ori e Ana, şi atunci truditorul opintit e Meşterul Manole. Ce face, aşadar, presupusul artist? Înlătură materia amorfă din preajma unui trup care se naşte, strălucitor de viață şi tinerețe, sau îngrămădeşte pietrele cenuşii în jurul celei sortite să moară?

Asupra acestei duble interpretări posibile a statuii din parcul oraşului Râmnicu-Vâlcea solicit îngăduința a declara – cu toată modestia cuvenită – că ambele ipoteze îmi par egal de neplauzibile, oricât de savant, de subtil şi de îmbietor ar fi susținute.

Nu socotesc deloc probabil ca sculptorul – voind să aducă un omagiu domnitorului-ctitor să fi recurs la mitul Pygmalion-Galateea ori la balada Meşterului Manole. Femeia care țâşneşte din piatră nu-i desigur Galateea: încă nu-i „gata", iar sculptorul nu o contemplă vrăjit de propria-i operă, ci este în plin efort creator. La drept vorbind nici nu o vede, nu se uită la ea, de cufundat ce se află în muncă. Dar în toate ilustrațiile, tablourile ori statuile reproduse în volumul *Pygmalion*, lucrarea a fost încheiată şi artistul îşi priveşte transportat făptura.

Femeia, în cazul omologării celeilalte ipoteze, e prea fericită prea radioasă, prea „carnală" spre a o înfățişa pe cea înzidită de soțul ei. Oricât de supusă ori lipsită de mijloace de împotrivire, ținuta şi privirea – triumfătoare, extatice – nu-s câtuşi de puțin

1. Dar, aş obiecta, de ce să fie sever ori încruntat chipul cititorului unui loc de preumblare şi destindere?

potrivite nevestei jertfite de meşterul zidar. Textul baladei nu o trece în rândul celor ce merg cântând şi bucuroşi la sacrificiu; versurile *Zidul rău mă strânge / Trupuşoru-mi frânge* mai curând evocă o resemnată durere, în tradiţia cupei întâmpinate cu picături de sudoare aidoma sângelui.

Subiectul, spre a fi deslușit, se cuvine, cred, pus în legătură cu epoca domnitorului comemorat şi cu vremea în care a cioplit Constantin Mihăilescu. Perioada 1849-1856 a pregătirii Unirii şi a renaşterii naţionale, iar anii 1912-1920 (indicaţi pe soclu) sunt cei ai răstimpului întregirii neamului.

Aşa fiind, logic şi firesc mi se atestă a presupune că femeia nu-i decât simbolul Ţării Româneşti (ori, respectiv, al României Mari): pe aceasta se căzneşte a o scoate bărbatul (*id est:* românul) din granitul sumbru al asupririi străine, al despotismului, al „trecutului întunecos", al despărţirilor arbitrare. Femeia aceea minunată, eu o văd – şi e un simbol adesea utilizat în artă, în grafica monetară şi poştală, în poezie – ca fiind însăşi România chemată la libertate, lumină şi întregire de râvna, stăruinţa şi strădania grea a poporului român simbolizat de sculptor prin încleştarea de luptător şi atitudinea de vânjoşie a bărbatului – încleştare şi atitudine, la drept vorbind, nu propriu-zis „făuritoare" cât mai ales „dezvăluitoare".

E mult mai normal ca aceasta să fie „cheia" pentru un moment dedicat memoriei lui Barbu Ştirbei, şi el un precursor al Unirii, deşi a fost înscăunat în urma convenţiei ruso-turce de la Balta-Liman şi a candidat pe seama sa în 1859. Adevărul e că diverşii candidaţi la domnie în Muntenia s-au raliat în cele din urmă soluţiei Cuza, fiindcă de fapt erau cu toţii conduşi de „spiritul vremii" şi voiau să se păşească într-o fază nouă a istoriei naţionale. În deceniul 1850-1860 ideea unirii şi a descătuşării de sub suzeranitatea străină era general răspândită şi – mai mult ori mai puţin conştient şi făţiş – o împărtăşeau chiar şi cei ce se plecaseră unor situaţii la vremea lor fără ieşire ori mai nutreau ambiţii personale. (Ori poate că versurile atât de retorice şi de aparent exagerate ale lui Eminescu despre Ştirbey nu sunt exclusiv datorate convenţionalismului şi juvenalităţii. Ori poate că şi candidatul – fost domnitor îşi exprimă printr-un surâs discret-melancolic mulţumirea de a nu fi fost ales



el Domn al unei fracţiuni de teritoriu român cu un altul, realizator al unirii deocamdată parţială însă vestitoare de împlinire; în care conjunctură se explică şi „zâmbetul enigmatic" şi „uşoara stinghereală" a modelului: se simte vinovat a nu fi făcut mai mult pentru cauza cea bună. Se smereşte, e smerit şi în cadrul operei care-i acordă un loc modest şi ca amplasare şi ca proporţie.)

Iar sculptorul din secolul XX, săvârşindu-şi creaţia în momentul reîntregirii ţării, e mult mai natural să se fi gândit la un subiect patriotic şi simbolic actual decât la un mit antic ori la unul folcloric-ezoteric, aparţinând amândouă unor cu totul nesincronice şi nerelaţionale zone sensibile şi cognitive. Gestul făuritorului de pe statuie e unul de dare la iveală şi revelare, întocmai ca al unirii principatelor: îşi pot în sfârşit dovedi comunitatea şi specificitatea; ori ca al tuturor ţinuturilor româneşti: prin luptă, jertfă şi îndelungă silinţă se reîntregesc şi aduc la lumină noua Românie.

Să fie tălmăcirea aceasta frustră şi naivă? O cred totuşi mai verosimilă decât raportarea la balada Meşterului Manole ori la legenda Pygmalion şi Galateea. Nu dispunem de numeroasele, surprinzătoarele şi documentatele (dar şi foarte departe culesele) argumente ale lui Ştefan Cazimir. Am însă, cine ştie, de partea mea o mai mare şi mai candidă plauzibilitate.

Adevărul, de multe ori, e aproape de noi, în vreme ce-l căutăm la distanţe fabuloase.

(O altă curiozitate nerezolvată o constituie pentru cugetarea mea caracterul compozit al monumentului: nu cumva se datorează unei împrejurări fortuite şi banale? I se comandă ori sugerează artistului o lucrare întru pomenirea întemeietorului parcului: bustul realizat i se pare mic, poate şi mărunt. Atunci îi adaugă o altă piesă mai veche (realizată sau încă nefinisată) şi le juxtapune, luând aminte că se poate armoniza şi că, împreună, evocă două momente capitale din istoria „dezmărmuririi" României dintre ferecăturile scindării sau încălcărilor străine.)

Oricum, monumentul e frumos şi sunt convins că, datorită multiplicităţii sensurilor şi unei incontestabile aure de taină şi contradicţii, i-ar fi cucerit pe suprarealişti sau pe Salvador Dali. Precum şi cartea lui Ştefan Cazimir pe cititorii ei.

## PRIN SUFLETUL TĂU VA TRECE SABIA

Două sunt dubletele care fundamentează ultima carte a lui Sorin Titel, compactul roman *Femeie, iată fiul tău* (C.R., 1983): dragostea şi durerea, dragostea maternă şi moartea. Faulknerianã desigur, aminteşte şi *Noaptea de sânziene* a lui Mircea Eliade. Voit confuza cronologie a naraţiunii, identitatea numelor câtorva personaje aparţinând unor generaţii succesive, reluarea ciclică a unor aceloraşi teme şi situaţii, urmărita începţoşare (în scop sorocitor) a faptelor vin toate de la Faulkner. (Ca şi menţiunile sibilice, sălăşluind de preferinţă în prozaic.) De la Mircea Eliade, caracterul de roman al destinului şi al semnelor înzestrate cu darul prevestirii. Semnele acestea sunt îndeobşte înainte mergătoare morţii şi se înfăţişează prin apariţia unui seamăn cvasi identic – trupeşte în orice caz – celui sortit sfârşitului (Marcu I – ofiţerul Ivo Filipovac, Marcu II – Roger La Fontaine). Nu mă sfiesc a defini *Femeie, iată fiul tău* drept destul de încâlcita relatare a unor destine paralele – iar la cuvântul „încâlcita" nu mă refer câtuşi de puţin în sensul său peiorativ, ci strict conform cu aspectul pe care, mai întotdeauna, îl iau, din perspectiva ochilor omeneşti, firele toarse de Ursitoare. (Ele, spre a grăi neocolit, sunt netăgăduite stăpâne în amândouă împletiri de prestabilite vremelnice traseuri.)

Patetismul, sinceritatea, ironia şi plăcerea (foarte elementară) de a trăi se amestecă surprinzător de armonios în tot cursul povestirii, care e în bună parte şi un roman rural şi realist. Dar dincolo de naturalism şi causticitate – ori şi de o statornică, necamuflată capacitate de înduioşare – stă un adevăr de natură psiho-metafizică a cărui temeinicie nu-i scapă nici o clipă autorului. Respectivul adevăr e constatarea adâncii implicări a omului în lume, în treburi lumeşti ce se desfăşoară între cele două mistere: naşterea şi moartea. De aceea, poate, paginile prin excelenţă percutante ale cărţii sunt cele agresate şi bonome care zugrăvesc dragostea mamei pentru pruncul nou-născut ori şi cele care deapănă lent, stăruitor şi amănunţit veghea mamei (II) la căpătâiul fiului în crâncenă luptă cu pieirea pe un pat de spital parizian. (Căci episoadele ultime ale eposului ţărănesc şi bănăţean duc la foarte



contemporane tablouri: tipuri ale tineretului francez *hippy* şi un vaşnic reprezentant al căpătuielii şi chivernisirii în plin regim planificat şi într-un moment de strâmtoare a producţiei.)

În ciuda unei vădite predilecţii pentru tratarea fenomenalilor din fenomenalitate de pe înălţimea unor arierplanuri simbolice şi analogice, Sorin Titel se arată pe de-a-ntregul ştiutor al premizei că lumea e impusă fiecăruia ca o stavilă, ca o piatră pe care trebuie să-şi ascută facultăţile sale spirituale şi împotriva căreia e chemat să-şi demonstreze „omenia" sa. Lumea evocată de Sorin Titel e modestă, măruntă, adeseori banală, cît se poate de cotidiană de nu şi – când trece prin mediul urban – anostă. Să-mi fie totuşi îngăduit a mă referi din nou la *Noaptea de sînziene:* ca şi acolo nu „întâmplările" în sine sunt determinate şi nu ele fixează tonalitatea, ci „înţelesul" lor, fatalităţile pe care le deţin, latenţele încă abia percepute, rolul lor de piese formative ale unor finalităţi undeva bine cunoscute, domol păsuite. Aş zice, parafrazîndu-l pe Dumitru Stăniloaie, că putem compara lumea cu o cameră plină de tot felul de lucruri; arta, întocmai ca lumina soarelui, cu cât năpădeşte mai intens prin geamuri cu atât dă acelor lucruri mai multă claritate şi le face mai frumoase, mai pline de semnificaţie şi tâlc.

În romanul acesta a lui Sorin Titel nu devin neapărat mai frumoase (rămân câteodată sordide în contrast cu decorul câmpenesc nicicând învins de hidoşenie în aceeaşi măsură ca cel orăşenesc – numai sufletul făpturilor cuvântătoare e universal contaminat de rău), dar mai semnificative, mai „expresive", da ! Marele merit al istorisirii – alcătuită din fragmente povestitoare, salturi în timp, prezentări sub acelaşi nume al unor fiinţe diferite, precum şi excesiv de confidenţiale, intimiste şi mucalite dialoguri între autor şi cititor – stă în făurirea unei neaşteptate coeziuni a întregului şi unei biruitoare emoţionalităţi.

În *Lungul drum al prizonierului* operaţia de captare se realiza prin desăvârşita omitere a detaliilor concrete, printr-un reducţionism sever la categoriile spaţio-temporale-ideative ale interiorităţii; aici prin aprofundarea în expuneri migăloase şi înşirări de fapte prizărite, derizorii. Peste acestea toate – ca la Faulkner, ca la Tennessee Williams dramaturgul, ca la Virginia Woolf – plutesc norii (când negri şi grei, când străvezii şi îmbucurători) ai mixturilor create prin interferenţa dintre zămislire, început, speranţă,

promisiuni (viitorul e încă virtual şi pur) şi încheierea mereu supusă legii numerelor mari, indiferenţei obiective şi distante, hazardului (care-i pseudonimul îndrăgit al destinului).

Nu aduce oare şi titlul *Femeie, iată fiul tău* aminte de încunoştiinţătoarelor vorbe: „Prin sufletul tău va trece sabia?" Mama care supravieţuieşte fiului mult iubit ori aceea care-l asistă în războiul incert al trupului însufleţit cu forţa vrăjmaşă hotărâtă a-l răpune nu-i oare însăşi viaţa (soi de goetheană mumă), amalgam de uniforme naşteri şi variate săvârşiri, monoton scenariu genetic de fiecare dată bogat în nădejdi şi savoare până ce simultan cu orice coborâre a cortinei va ivi alte faulkneriene serii de inşi cu nume prea puţin diverse, meniţi unor sorţi, isprăvi şi accidente prea puţin eterogene dar scoase din cenuşiu şi implacabilitate de acea putere indirect, foarte discret, aproape criptic sugerată şi licărită de Sorin Titel: dragostea. Singura serioasă rivală a morţii. Iar sub formă chenotică, absolut gratuită şi mirabilă de iubire maternă chiar reînnoit biruitoare a boldului ei.

Singură dragostea (neîncetat plăsmuitoare) se încumetă a privi moartea faţă către faţă: aceasta s-ar zice că e (inconsecventa) concluzie a unui roman aparent sceptic, fluctuant, locvace şi fatalist.

## FENOMENUL BOEMA[1]

Oamenii în general şi tineretul îndeosebi, în vreme de criză spirituală ori de tensionare a relaţiilor sociale, îşi caută adăpost şi tărie în grupări mici selectate pe bază de afinităţi elective. Jules Romains folosea termenul de retragere în catacombe; un astfel de refugiu în *Cronica familiei Pasquier* de Georges Duhamel se numeşte *Pustia de la Bièvres.*

Dar vocabularul acesta e probabil exagerat. Ar fi mai exactă invocarea falansterului, a unei celule psiho-rucodelice, unde se urmăreşte o trăire colectivă de proporţii reduse între inşi care se

1. Oana Cătina: *Poveşti pentru un fotoliu,* Ed. Dacia, 1983.



cunosc şi au în comun fie profesiunea, fie viziunea asupra lumii, fie concepţia despre ceea ce astăzi e sintetic definit „modul de viaţă". Camil Petrescu, înspre finalul *Sufletelor tari,* îngăduie şi el să i se propună stendhalian dezabuzatului său erou retragerea într-o „obşte sătească".

Falanster, pustie, catacombă, obşte: ideea e aceeaşi, a unei colegiale stângeri laolaltă în vederea întâmpinării neînsingurate a greutăţilor şi surprizelor inerente ieşirii din adolescenţă sau din anii de studii. Oana Cătina a denumit fenomenul *boema;* situaţia nu-i alta, e tot strădania înjghebării şi menţinerii unei formaţiuni interimare între individ şi societate. Desigur că în boema, ca şi în *Pustia de la Bièvres,* se intră cu simţăminte felurite: niţică spaimă de lumea largă, multă speranţă şi încredere în ceilalţi parteneri, vrerea de a fi cât mai bun şi de folos asociaţiei, entuziasm cu nemiluita şi acea însuşire care-i una din cele mai fermecătoare ale nevârstnicilor – curiozitatea de a vedea ce va să iasă din înmănunchierea atâtor energii, credinţe şi bunevoiri.

Treburile, fireşte, degrabă şi în toate cazurile, se dovedesc mai complicate decât s-a crezut dintâi. *Pustia* lui Duhamel se încheie cu un eşec total. *Boema* (numele ales de autoarea română e frumos, dar condiţiile trăirii sunt mult diferite de ale personajelor pictate de Murger) reacţionează mai nuanţat şi, la dreptul vorbind, într-un fel căruia mi-ar plăcea a-i zice (departe de vreo conotaţie osânditoare) încâlcit. Boemii şi boemele vorbesc din belşug, se analizează atent, îşi supun relaţiile sociale, colegiale, sentimentele unei adevărate psihanalize şi nu se feresc a-şi vădi sentimentele proprii sau a le dezvălui (pe cât posibil) pe ale altora, măcar de sunt – simţămintele, intenţiile, ascunzişurile, interesele ori veleităţile acestea – foarte impure. Tonalitatea povestirii e oarecum dostoievskiană: e a unor mărturisiri publice, a unor necruţătoare analize mintale.

Profund interesante şi de mare putere de atracţie sunt în cartea – atât de cinstită şi nefărnică – a Oanei Cătina amănuntele despre chipul cum trăiesc, cugetă şi-şi apără sinea tinerii din zilele noastre şi despre cum „răspund" atât marilor şarade ce din totdeauna maturizarea le prezintă spre dezlegare candidaţilor la „şcoala vieţii" cât şi numeroaselor meschine şi jalnice şi murdare

mreje în care sunt prinşi deîndată ce ies din facultăţi şi institute, de nu şi – prevestitor, alarmant – de mai înainte.

Momentul acesta de luare la cunoştinţă a realităţii (în sensul cel mai teribil al cuvântului) – şi nu numai a celei exterioare, ci şi a celei dinlăuntrul eului (care nici ea nu se dovedeşte mereu neprihănită, care şi ea se revelează a fi racordată reţelelor ansamblului şi ţine de un soi de socio-matematică a mulţimilor intersectante) – momentul acesta, cutremurător, e obiectul principal, cred, al romanului Oanei Cătina, povestire dar şi studiu sociologic. Fiindcă toate întâmplările – chiar şi cele mai intime, de natură aparent străină influenţelor conjuncturii economico-sociale – stau de fapt în câmpul gravitaţional al regulelor, obiceiurilor, automatismelor şi metehnelor mediului ambiant. Gruparea, oricât de omogenă, de însufleţită, e perfect permeabilă nocivităţilor exterioare şi supusă atât legilor imitaţiei cât şi instinctelor mimetice. Şi tocmai aici, probabil, sălăşluieşte interesul major al cărţii, în acest refuz lucid, în această hotărâre nepărtinitoare şi nesfioasă de a nu trata dragostea, afecţiunea, gelozia, rivalităţile, susceptibilităţile, potrivniciile, trădările altfel decât în cuprinsul magnetismului (decisiv) al întregii societăţi. Izolarea (altminteri spus autarhia) – simţitoare, etică, ideativă şi idealistă – a celulei în cadrul organismului integrator e o imposibilitate.

Tonalitatea scrierii şi este de aceea neîncetat stăpânită, oarecum severă, strict neromanţioasă, tinzând către modalităţile stilistice ale referatului şi ale documentului. E meritul Oanei Cătina – căreia nu anevoie îi ghicim o sensibilitate acută, o excepţională putinţă de înduioşare, o spontaneitate a emotivităţii dincolo de limita superioară normală – de a se fi înfrânat şi a-şi fi compus naraţiunea cu o stringenţă cercetătoare neabătută. Tabloul pus în faţa noastră e adesea în tuşe întunecoase; nu-i pot fi contestate portretistei pentru că sunt doar reflectările unui examen atent şi unei priviri iscoditoare.

Fantezia, totuşi, libera fabulaţie a scriitorului, n-a putut fi jugulată întru totul. Se mai află acolo, la masa în jurul căreia sunt stânşi cetăţenii şi cetăţenele micii comune libere a boemei, şi un fotoliu rămas gol. Simbolica acestui fotoliu, trecând peste explicaţiile de fapt ale textului şi lăsând la o parte interdicţiile



intrigii (ori şi direcţiile preferenţiale implicate de ce nu se rosteşte, dar se simte), eu unul doresc a o vedea cât mai amplă. E poate a neprevăzutului, pe care matematicele recente nu-l exclud nici din probabilităţile cele mai sigure. Ori a unui factor de altă natură decât cei pe care ne-am obişnuit a-i lua în consideraţie când suntem în căutarea soluţionării unei probleme complexe. De nu cumva fotoliul e rezervat zeului necunoscut al atenienilor, acela care deîndată atrăsese atenţia propovăduitorului unei credinţe noi, socotită sminteală curată de înţelepţii areopagiţi şi totuşi menită a face o neaşteptat de izbutită carieră. Sau e jilţul pe care nu s-ar cuveni să nu-l găsească liber duhul ocrotitor al tineretului dacă i-ar trece, mai ştii, prin gând să vină şi să poposească în acel punct unde, ca în atâtea altele ale globului nostru, oamenii se frământă, se necăjesc, se despart, se împacă, se urăsc, se iubesc, vor imposibilul şi nu săvârşesc posibilul. Sau e scaunul înţelepciunii – oare cine ar îndrăznii să-l ocupe? Ori semnifică viitorul – disponibil şi incert pretutindeni şi-ntotdeauna. Ori soarta, moira, zâna nechemată la ospăţ, piaza bună sau rea, speranţa, năpasta, cheia camerei din urmă, a celei ce nu ne este dat a o deschide.

Dacă am dreptate, fantaziând, şi dacă fotoliul acela e un simbol, deducţia este că *boema,* în ciuda greşelilor, căderilor sau zădărniciilor ei, nu va fi fost lipsită de ancestrală glagore. Va fi făcut – cum se cuvine – parte nevăzutelor; va fi gândit cu temei; nu va fi rupt firul de legătură cu sistemul cogitativ propriu unui norod care a străbătut şi asprimi şi greutăţi şi urgii şi a depăşit atâtea clipe de cumpănă fără a-şi rătăci instinctul călăuzitor.

Găsesc totuşi un cusur componenţilor ei: tendinţa de a verbaliza cu stăruinţă excesivă lucrurile, relaţiile reciproce, situaţiile. Există, în purtarea personajelor cărţii, un gen de pătimaşă discursivitate: un recurs la soluţionarea impasurilor ivite în raporturile dintre ele ori cu exteriorul printr-o analiză critică, autocritică şi intercritică apropiată de frenezie. Mă întreb dacă atmosfera narativă nu ar fi crescut ca putere seductivă şi intensitate prin reducerea acestei neoprite discursivităţi. Ştiu, tineretul e vorbăreţ şi poate pornit a crede – psihanalitic – în facultatea clarificatoare şi tămăduitoare a cuvintelor. Dar şi abţinerea de la multa vorbărie îşi are foloasele ei ! (Le stă drept circumstanţă

atenuantă – de nu şi drept motiv de absolvire – că sunt toţi copiii unei ere a şedinţelor.)

Autoarea a vrut, de bună seamă, să-şi înfăţişeze tinerii în obiectivă şi deplină veracitate. Imaginea pe care a făurit-o – poate că nu strica să fie de mai mari proporţii – cu înţelegere, atenţie şi adâncă (adânc îngrijorată) afecţiune e perfect revelatoare. Şi constituie, m-aş încumeta a zice, nu numai un fapt artistic interesant, ci şi o incursiune în realitate de care în mod obligator sunt chemaţi să ţină seama cei ce doresc a fi puşi – cu bună-credinţă, acurateţă şi curaj – în temă. O temă pasionantă, fiindcă e a celor care în curând vor prelua ştafeta destinului nostru. I-am dori aşa cum se doresc şi mulţi dintre ei: nu desăvârşiţi ori sublimi, dar curaţi; nu absolut buni, dar nici deîndată pierduţi în iureşita gloată de la bâlciul chiverniselilor. Nu imaculaţi, dar nici pehlivani. Tuturor foştilor boemi li se poate insistent cere niţică eleganţă şi mărinimie!

## ANTIBIOTICE PENTRU RĂCELI BENIGNE

Metoda conform căreia, în proza epică, autorul îşi desfăşoară naraţiunea şi-şi prezintă descrierile apostrofându-şi personajele (personajul central) şi grăindu-le (grăindu-i) exclusiv la cazul vocativ (a folosit-o mai întâi, 1957, Michel Butor în romanul *Modificarea* tradus la noi cu titlul *Renunţarea*) s-a tot răspândit. Deopotrivă metoda tratării materialului în tonalitate ironică acută, a luării lucrurilor în zeflemea şi bâşcălie. Defularea prin derâdere şi deriziune ajuns-a de nu o regulă, în orice caz o ispită majoră, o carte preferată.

Aşa şi Mircea Nedelciu în *Amendament la instinctul proprietăţii* (Edit. Eminescu, 1983), cu unele frapante rezultate. El pare însă a pierde din vedere că ambele metode sunt puternice, intense şi cu atât mai mult când se înfăţişează aplicate simultan. Efectul e atunci dintre cele mai violente. Cititorul încearcă senzaţia unei adevărate agresiuni îndreptate asupră-i. Deducţia nu poate fi



decât că între „modul de atac" al povestitorului şi text se cere neapărat o concordanţă: textul nu trebuie să dea impresia că se află la un nivel energetic mai scăzut decât al condeiului.

Dar vorbind mai ales la persoana doua singular şi practicând neîntrerupt stilul ridiculizant-batjocoritor, Mircea Nedelciu hărăzeşte cele două manopere unor situaţii şi tablouri destul de anodine şi de „uşoare". Între manieră (modalitate) şi temă (context), discrepanţa iscă în sensibilitatea cititorului o nesatisfacţie, o neadecvaţie.

Nu-i tăgăduiesc oricât de puţin lui Mircea Nedelciu simţul umorului, inteligenţa, hazul, vioiciunea, trepidaţia. (Îi îmbină fără efort pe Raymond Queneau şi Emil Ajar, pe Mircea Horia Simionescu şi Ion D. Sîrbu.) Şi nici fluenţa verbală, cursivitatea (spontaneitatea) destabilizării poznaşe a lexicului, raporturilor inter-umane, imaginilor. Îi obiectez însă că doftoriceşte cu antibiotice răceli benigne, că trage cu tunurile artileriei grele în obiective mărunte, că bombardează din avion sărmane şubrede căsuţe. Se cuvenea să se mărgineas[illegible]a procedeele tradiţionalei literaturi spirituale ori să aibă curajul abordării făţişe a unor subiecte nespus mai grave şi mai virulente.

Schiţele alcătuitoare ale volumului său nu duc deloc lipsă de nostimadă şi putere atractivă – *în sine*. Înveşmântate, totuşi, în faldurile (mai exact ar fi: în spasmele) unei metodologii caustice la extrem şi în impetuozităţile unor instantanee expresionist-cinetice, ele derutează.

Sunt reproduceri (deliciose, abia exagerate, abia ostentative, doar accentuate, sintetizate) ale antropoidei grăiri cotidiene şi unor subterfugii şmechereşti tipice; mai revelatoare decât orice dojană, orice lamentaţie, orice critică, exegeză alarmată ori scenariu realist. (*Un ciné – vérité* al amurgului galaxiei Gutenberg.) Sunt şi adăstări în hoteluri, moteluri, cârciume, baruri, săli de aşteptare; adăstări prea insistente? Poate, însă acestea-s locurile predilecte ale bişniţei, vorbăriei automatizate, sloganurilor devenite reflexe condiţionate, băuturilor necinstite şi celorlalte produse de bază ale straturilor sociale prinse de reflectorul scriitoricesc.

Oare demascarea, spre a fi corectă şi eficientă, n-ar trebui să meargă mai afund? Să nu se mărginească doar la mimarea şi

măscărizarea rostirii curente, la darea în vileag a caraghioslâcului întrebuințării intempestive a câtorva cuvinte și expresii străine, la biciuirea unor moravuri care mai degrabă țin de suprafața, de periferia, de epiderma societății – adică de epifenomenalitate – decât de realitatea ei constitutivă? Nu „coboară" lucrarea scriitoricească prin apropierea de stereotipiile revuisticii, de glumele șablon îngrădite de inflexibile și invizibile bareme?

Grația și dezinvoltura se cer neconfundate cu ușurința și frivolitatea. Satira, ca să aibă o rază de acțiune cât mai mare și să-și exercite impactul cât mai operativ, implică o discretă și bine tăinuită – dar mereu integral transmisibilă – doză de seriozitate, de nu și de tragism. (*Ridendo castigat mores*, dar și *râd ca să nu plâng* – deși mai propriu ar fi: ca să nu mă dau cu capul pe pereți.) Umorul pur lingvistic presupune și el o substrucție de amețeală și înfiorare provocate de luarea la cunoștință a incomunicabilității fonice, a fragilității „verbului", a incertitudinii oricărei informatici demonstrate de sinonime, omonime, ambiguități, pleonasme, calambururi, echivocuri și toate cvasi nesfârșitele figuri de stil și capcane ale comunicării prin semnificante.

Talentul și verva lui Mircea Nedelciu – evidente, incontestabile – ne permit a nădăjdui pe curând rezultate mai „armonice", unde să existe între formă și fond, între manieră și miez, între aparatul fotografic și peisaj relații de perfectă rezonanță. Cu duhul său satiric usturător, cu felul lui de a scrie parcă neangajat în problemă, parcă strict consemnator (*nici usturoi n-a mâncat...*), cu îndrăzneala ce i-o bănuim dincolo de candoarea-i reportericească, are – vorba francezului – alte pisici de biciuit decât cele domestice din *Amendament,* pisici mai afurisite ori, dacă lăsăm asociației de idei să ne ducă mai departe, șobolani mai răi și mai dăunători.

Până una alta i se recomandă ghiduşului autor, spre echilibrarea și potențarea efectului dramatic inclus în orice viziune comică, îndelungi lecturi (urmate de meditații) din Cervates, Juvenal, Swift, Léon Bloy, Caragiale, Zinoviev, Gogol, Storey și alți buni povățuitori.



## DINCOACE ŞI DINCOLO DE OGLINDĂ

Cer mai întâi iertare pentru săvârșirea păcatului de mândrie, mărturisind că dedicația de pe foaia de gardă a cărții *Fragmente despre cuvinte* de Toma Pavel (București, Editura pentru Literatură, 1968): „D-lui N. St." se referă la mine. Cer de asemenea iertare pentru săvârșirea păcatului de șovăire adunând abia acum destulă cutezanță pentru a scrie despre *Le miroir persan*, volum publicat de Toma Pavel în limba franceză la editura canadiană QUINZE – *Prose entiere*, 1977. Autorul trăiește din 1970 în străinătate, fără a-și uita patria, și deține funcția de profesor de lingvistică la universitatea din Ottawa.

Spun că am șovăit pentru că nu-i lucru ușor să deprinzi adevăratele tâlcuri, intenții (ba și capcane) pe care le poate cuprinde o colecție (numărând mai puțin de o sută de pagini) de cinci povestiri aparent foarte anodine, cu totul nepretențioase, abia nuanțate de un iz de fantastic, „cuminți", cu frivolitate doar atât cât este necesar spre a îndepărta miasmele pedantismului, ținând cu tot dinadinsul a da impresia de neexcepțional, de text „neliteraturizat" și străduindu-se din răsputeri a păstra cât mai în umbră orice indiciu de patetism, orice urmă de erudiție.

Erudiția aceasta însă, tăinuită, e impunătoare și se vede bine că arde de pofta de a se manifesta. E totuși ținută la respect, ca un copil precoce căruia nu i se dă voie să arate musafirilor cât de deștept și câte poezii știe ori ca o fetișcană tare frumușică pe care părinții au grijă să o poarte cu fustă lungă, păr legat în codițe și o silesc să mai facă, dacă nu mai e chiar copilandră, knixuri reverențioase celor mai vârstnici. Trăiește aici o tendință generală a tinerilor intelectuali din apus: să dea impresia că-și petrec vremea în avioane cu reacție între Mexico și Melbourne, între Singapore și Santa Cruz de Tenerife, că beau numai porții duble de whisky turnat peste cuburi de gheață, că pierd zile întregi pescuind păstrăvi somonați, că aleargă de la un bar la altul, că asistă (printr-un fenomen foarte aproape de ubicuitate) la toate concertele, filmele, piesele de teatru, baletele, conferințele și colocviile din lume. Studierea *Fenomenologiei spiritului* de Hegel, citirea masivelor

opere ale lui Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Hjelmslev, Bertrand Russell şi L. Wittgenstein, a tuturor scolasticilor, a Vedelor, a Upanişadelor şi canonul budist pali, familiaritatea cu Swedenborg, Balthasar Gracian, Jacques Lecant, C.G. Jung şi Michel Foucault urmând de bună seamă să fi fost obţinută în câteva jumătăţi de oră ale dimineţii în sălile de aşteptare ale aeroportului, în pauza reprezentaţiilor de la Bayreuth ori premierelor muzicale de la Royan şi Donaueschingen; sau în răstimpul dintre foarte scurte şi în general nu prea complicate escapade erotice. Bodleyiana, biblioteca Vaticanului, a Congresului S.U.A., biblioteca naţională de la Paris, cele de la Upsala, Florenţa şi Harvard vor fi fost desigur inventariate în cursul vacanţelor semestriale.

Se urmăreşte, mai presus de orice, a se da impresia că totul – asimilarea culturii, erudiţia, bibliografia universală – se produce între două cocktail-parties, două seturi de tennis, două audiţii de muzică gregoriană ori de John Cage înregistrată pe bandă de casetofon.

Tăinuită cu grijă, erudiţia şi livrescul cel mai vrednic de admiraţie, se vădesc totuşi asemenea vârfului urechilor ce ies de sub bonetica lupului costumat în mamaie. Dar nu sunt deloc supărătoare.

Erudit, lucrând pe şi cu material măcar în parte fenomenologic, psihanalist, semiotic, comparatist, arhivistic, iconologic şi nefigurativ, Toma Pavel izbuteşte a da – între J.L.Borges şi Hermann Hesse – o răcoroasă şi senină senzaţie de a fi degajat de prejudecăţi, încăpăţânări, sistematizări virulente, simplisme trufaşe ori alte calamităţi ale gândirii şi ale scrisului. Surâde adesea, se fereşte a spune chiar totul, îşi află plăcerea în relativizări, recunoaşteri ale unor ineluctabile zone de mister, în stabilirea unor subtile şi manierate relaţii discursiv-conceptuale cu cititorii săi. Autorul nu urmăreşte redactarea unor „naraţiuni", desfăşurarea (fie ea captivantă, derutantă) unor întâmplări, cât să comunice (o, pe scurt, pe calea preferată a sugerării şi aluziei) unele conjuncturi sufleteşti şi unele interpretări egal incerte. A, să nu credem că autorul e lipsit de convingeri şi de credinţe. Dar e foarte acut conştient de multiplicitatea posibililor şi de aceea chiar, poate, e un fervent admirator al filosofului Leibniz, pe care-l îndrăgeşte osebit, având pentru el nu numai veneraţie ci şi



slăbiciune. Bucata *Un discipol necunoscut al lui Leibniz* – cea mai închegată probabil din întregul volum – dezvăluie o cunoaştere intimă şi profund simpatetică a omului luat în tărbacă de Voltaire şi îngăduie lui Toma Pavel enunţarea unor ameţitor de mărunţite consideraţii şi deducţii în legătură cu principiile de bază ale teodiceii gânditorului german.

*El bruido obscuro* atacă – fără părăsirea susţinutului ton dezinvolt, niţel bonom, îngăduitor rafinat, senioral mai ales, în sensul grațios şi „menuetic" al secolului XVIII-lea – o problemă gravă: cum îşi poate anchetatorul dobândi liniştea sufletească necesară virtuoasei osândiri a anchetatorului împotriva căruia nu există nici o probă concretă şi certă. Marelui inchizitor Pedro de Ullea, mânat de nevoia obţinerii unei convingeri indiscutabile, îi repugnă recursul la mijloace violente şi la torturi. Învinuitul este poftit a se ruga îndelung şi din toată inima, în deplină linişte şi libertate, alături de cardinal. Amândoi îngenunchiază, deopotrivă de smeriţi şi tăcuţi. În atmosfera aceea de pace, reculegere şi nebunească speranţă a inculpatului că totuşi nu va pieri ars de viu, se creează o imponderabilitate în care Pedro de Ullca trage şi el nădejde că s-ar putea să nu desprindă acel „zgomot obscur", neîndoielnic şi inevitabil simpton al prezenţei unor cât de slabe urme de erezie în sufletul celui prosternat lângă el. Din nefericire zgomotul – *acest bruido* obscuro denunţător – cardinalul îl sesizează mereu şi în ciuda supremei manifestări de bunăvoinţă şi înţelegere, acuzatul tot se va urca pe zăbavnicul rug.

De acest pretins infailibil mijloc de cunoaştere, *Oglinda persană* ne învaţă (mai bine zis ne sfătuieşte, ne dă de înţeles) că e nimerit să ne ferim. Lumea posibililor e atât de multiplă iar jocul oglinzilor e atât de amăgitor şi de şăgalnic şi universul se reflectă şi e reflectat în condiţii formulabile în ecuaţii atât de complexificate şi pasibile de soluţii perfect contradictorii şi impecabil derutante.

Sub aparenţa-i de uşurătate, ironie şi mondenă complezenţă, volumaşul ne este ca un murmur stăruitor; a fi prudenţi, a nu se grăbi, a citi mult şi reţine puţin, a judeca pe alţii cu îngăduinţă – câteva esenţiale lucruri pe care le ştiam dealtfel dinainte, din lăuntrul fiinţei şi din conţinutul experienţelor noastre; posibilă în orice caz nevătămătoare înţelegere a unui univers în care poezia,

visul şi înţelepciunea par a funcţiona la paritate cu legea, străşnicia, statistica, îngheţul.

Dedublarea personalităţii (tema istorisirii finale), faptele neprobabile, suprafeţele lucii reflectante ale unor simple virtualităţi, zonele tulburi dintre nivelurile de conştiinţă sunt doar sclipiri ale logicii polivalente. Nu-i totul decât nimic şi oglinzile reproduc oare numai părelnici fantasme? Puţin probabil. Mai degrabă apar adevărate posibilele obscure intuiţii ale gândirii umane, exprimate de aceste versuri ale lui Nichita Stănescu.

Dormi cît mai puţin cu putinţă,
visează cît mai mult cu putinţă
.....
De la zero la unu şi de la nimic la punct
se întinde miracolul.
Între zero şi unu, între nimic şi punct arde duhul !

## DRUMUL CĂTRE ISIHIE

Tonalitatea *Drumului la zid* de Nicolae Breban (C.R., 1984) e gogolian – dostoievskiană. Romanul e scris ca un jurnal intim, ca o lucrare pentru sine, atât de migălos, de ceasornicăresc lucrat ! De cititor, de nerăbdarea lui, de exigenţele sale faţă de o naraţiune epică nu se ţine seama. Autorul are alte griji: îşi judecă fiecare vorbă aşternută pe hârtie, revine, precizează, se dojeneşte, se corectează, caută *cuvântul potrivit* cu o perseverenţă şi o conştiinciozitate ce se vădesc de obicei la spovadă. Pe îndelete, cu încetinitorul, în ritmuri măsurate pe fracţiuni de secunde conotative, înaintează povestirea-jurnal-mărturisire. (Mărturisire-declaraţie: cum aş dori să fie omul, aproapele meu, ca să nu mă văd nevoit să repet spusa episcopului englez: sunt obligat să-l iubesc pe aproapele meu, nu sunt obligat să-mi fie simpatic).

Nu şi fără, vai, neplăcute barbarisme (afrontez, se mariză, habituaţi, a reculat, a pasa idei, briliant – ca adjectiv –, bavardez,



cauzez...), care şi ele, poate, contribuie să dovedească totala concentrare a povestitorului asupra sa însuşi, asupra *subiectului* şi *mesajului* şi *profesiunii de credinţă*, neluarea aminte la formele şi structurile specifice genului. Wagner, Mahler, Proust par a fi mentorii cadenţelor preferate de Nicolae Breban. Iar subtitlului, mai curând decât *roman* i s-ar potrivi: dramă lirică ori apologie ori discurs hagiografic. Deoarece tema, gogolian-dostoievskiană, din imensitatea textului şi stufosul desiş al urzelii lingvistice, se desprinde uşor: căutarea (inconştientă, obscură, dibuită) a sfinţeniei.

Castor Ionescu (prenumele este greco-latin ca în cazul multor mucenici creştini: acesta însă nu ajunge să-l schimbe, să-l transpună în registrul onomastic al noii credinţe): un om tânăr, perfect normal, chipeş, după şart. Bun soţ, bun tată a două fetiţe, bun şi conştiincios slujbaş, harnic gospodar, bun şi amabil coleg, bun şi îndatoritor vecin.(De normalitate se desparte numai întrucât pentru suprema dulce satisfacţie nu-i priveliştea semenului supus chinurilor.) Bun, cuminte, blând, gentil, milos, mereu atent să nu jignească, supere ori nemulţumească pe oricine ar fi. Şi bucuros de viaţă, gustându-i toate clipele, toate aspectele. Niciodată plictisit, îmbufnat, zorit, obosit. Senin, liniştit, fericit.

Ce-i lipseşte? Nimic. De ce se plânge? De nimic. Toate-s cum trebuie şi totu-i frumos. Ce-şi doreşte? Să fie aşa mai departe. Lui nu-i incumbă decât a fi celorlalţi pe plac şi a se veseli că zburdă ori adastă în preajma lor.

Şi totuşi... Totuşi, Castor Ionescu, iubit de soţie şi copii, de prieteni, colegi şi vecini (– pe cât se poate: blândeţea irită, politeţea iscă suspiciunea –), prieten cu fetiţele sale, delectându-se în a-şi pune mintea cu ele şi a li se alătura în jocurile lor, simte nevoia de a-şi petrece serile *singur,* izolat, rupt de rutina convieţuirii cu iubita lui soţie, dragele sale copile şi minunaţii lui coexistenţi. Se refugiază (francezii dispun de un verb mai nuanţat: *faire retraite*) într-o cămăruţă aflată la un etaj superior al imobilului unde locuieşte, o cămăruţă cât o chilioară: acolo se dedică el cititorului, scrie, ia notiţe, compune sârguincioase tabele sinoptice, meditează şi-şi perfiră sorocitele ore în compania eului său lăuntric, lăuntric şi tăinuit. Vreo câteva ceasuri în fiecare seară, iar sâmbătă spre duminică noaptea toată. Acolo Castor Ionescu încearcă a fi răzleţ,

solitar, „la el acasă", în dialog numai cu el însuşi, cu materialul citit (precumpănesc istoria şi referatele evanghelice), cu paginile de chiar condeiul său umplute: a vieţui, aşadar, oarecare vreme în ipostaza de sihastru. Nu în pustie, în pădure, în peşteră, printre pietre şi fiare, ci în oraş, la o mică distanţă de ai săi, într-o cămăruţă de bloc unde abia încap o mescioară, un scaun, o canapeluţă, câteva rafturi şi îndrăgitele cărţi.

Timp îndelungat cărţile, cămăruţa, caietele, însemnările, reflecţiile, „ceasurile de veghe" îi sunt de-ajuns, îi compensează cealaltă faţă a trăirii sale, cea colectivă. Vine însă momentul când aplecarea spre cât mai completă detaşare de lume ia aspecte acute. Apar mai întâi ciudate, inexplicabile, nediagnosticabile stări morbide. Apoi neliniştea, anxietatea, impulsul fugii. Şi bunul, cumintele, devotatul soţ, părinte, prieten şi funcţionar îşi părăseşte familia şi casa şi refuză a se mai supune orarului de obşte la locul său de muncă. De ce? Spre a fi doar cu sine, a se schimnici (măcar în parte), a se şi sfinţi. (Dar el n-o ştie, el simte doar confuza chemare; îl mână un instinct, o etapă nouă a nenumitei sale maladii.)

Spre deosebire de Salavin, eroul lui Georges Duhamel (acela perfect conştient şi plin de râvnă urmăreşte sfinţenia), Castor Ionescu (Ionescu-Pintea: smerenia l-a determinat să adauge numelui său pe acel al soţiei) nu ştie ce vrea, ce imbold nu-i dă pace, datorită căror pricini „boala" a pus stăpânire pe el, încotro ţinteşte, la ce aspiră cu adevărat. Boala e însă bine cunoscută de două milenii, de nu şi de mai mult: e nevoia retragerii din lume, a trăirii la depărtare de recuzitele şi figurile vieţii cotidiene. E a plecării din existenţa ta de fiinţă purtată numai de cursul comun al sălăşluirii pe pământ. E al poftirii de a te statornici la un loc de odihnă şi liniştire, la o „păşune" ce poate lua forme foarte felurite.

E o „condiţie" explicabilă numai prin cuvine cuprinse în Cartea la care Nicolae Breban se referă adesea şi căruia dedublatul Castor Ionescu îi meneşte numeroase intervale de lectură şi studiu în cămăruţa lui. Ele sună aşa: „Cel ce iubeşte pe tată ori pe mamă mai mult decât pe Mine nu este vrednic de Mine; cel ce iubeşte pe fiu ori pe fiică mai mult decât pe Mine nu este vrednic de Mine."(Mat. 10, 37) Ori, în altă versiune:"Dacă vine cineva la mine şi nu urăşte pe tatăl său ori pe mama sa şi pe femeie şi pe copii, pe



frate şi pe surori şi sufletul său însăşi, nu poate să fie ucenicul Meu." (Lc. 14, 26)

Da, bravul soţ şi drăgostosul tată, amploaiatul model, ireproşabilul coleg, minunatul om-cetăţean, fără a înţelege bine ce face ori ce caută, acelor cuvinte (unde verbul a urî nu are înţelesu-i obişnuit ci semnifică: a se lepăda de), acelor anume cuvinte le dă ascultare: îl cheamă însingurarea, schimnicia, sfinţenia, pustia.

*The waste land* a lui T.S. Eliot. Spaţiul nerobit obiectelor şi cutumelor. Timpul neîncătuşat în porţiuni ale duratei.Spiritul însetat de întrebări şi enigme.Castor Ionescu se înfăţişează, *in spe* şi în devenire, un eremit, un anahoret, un pustnic fără crez şi dogme, fără pricepere şi fără cunoaştere. (De unde şi caracterul niţel grotesc al inocentului candidat la desăvîrşire: aidoma eroilor lui Molière, domnului Jourdain ori medicului fără voie[1]. Ori figurei principale din *Tatăl Anei Veronica* de H.G.Wells: pleacă de-acasă, îşi ia lumea-n cap mânat de o fantasmă istorico-umanitaristă).

Acesta e *drumul la zid*, misteriosul, încâlcitul, foarte lungul şi repetitivul drum. Zidul, spre deosebire de eroul piesei *Camino real* a lui Tennessee Williams (acela e lordul Byron), Castor Ionescu nu izbuteşte a-l sări.Nu pătrunde în Tebaida ori în deşertul sketic. Se opreşte, face cale întoarsă, dar merge până la extrema limită posibilă, de nu până-n imediata proximitate a nevăzutului zid însuşi măcar până-n împrejurimi.

Despre *Buna Vestire* am scris acum câţiva ani că este un roman al sordidului semi-transfigurat. Despre *Drumul la zid* afirm acum că reprezintă imaginea căii barate către sfinţenie. E relatarea (laborioasă) a unui caz de (nedată în vileag) strădanie pentru tăierea legăturii cu lumescul (nu numai cel rău, ci şi cel neutru ori bun, şi acela fiind o piedică, o ispită). Ce licăreşte la capătul căii dureroase? Sfinţenia laică, îmbrăcată în straie orăşeneşti, doar semi-gătită (aluziv împodobită) în veşmintele chipului îngeresc.

O carte care (în ciuda frecventelor bateri pe loc ale pasului, digresiunilor, neînduplecatei mărunţiri, monotoniei stilistice) l-ar fi încîntat pe Bernanos! O carte care nu se complace a stărui (ca atâtea altele) asupra animalităţii şi netrebniciei omului ci preferă

1. Caracteristic întregii opere a lui N.B. este un insolit amestec de vulgaritate şi sublim.

să-l analizeze în vrerea sa (stângace, desigur, şovăitoare) către spirit şi îmbunătăţire.

Şi ce le-ar mai fi plăcut lui Bernanos ori lui Chesterton ori lui Jules Romains (titlul romanului său fluviu, *Oameni de bunăvoie*, destăinuie certe analogii cu tendinţele *Drumului la zid*) ori lui Mircea Streinul ori lui Vasile Voiculescu? Îndrăzneala autorului în a se declara solidar cu eroul său şi a manifesta (ca şi Dostoievski lui Alioşa Karamazov şi prinţului Mîşkin) – patetic – admiraţia, afecţiunea, respectul ce-i poartă. Ori numai compătimirea, căci tragica, solemna încheiere a istorisirii stă la punctul de intersecţie dintre *Mizantropul* şi *Niculăiţă Minciună*.

## MIRCEA TOMUŞ
## *„ÎNTOARCEREA[1] LA SIMPLICITATE"*

Subtitlul cărţii – *roman* – e fără îndoială greşit. Avem de-a face cu altceva, mai rar: o *descriptio* (în sens cantemiresc), un tablou, un poem în proză, un fel de vastă bucolică (severă ori cel puţin cumpătată, neidealizată, neromanţioasă). Obiectul descrierii e un sat transilvănean; i se indică numele: Cîrţişoara şi i se precizează aşezarea: pe malul stâng al Oltului, la poalele munţilor Făgăraşului, nu departe de înălţimile Cibinului şi de versantul Perşanilor, în apropiere de Turnu Roşu şi sub muntele Suru.(E regiunea în care a văzut lumina zilei Ioan-Inocenţiu Micu-Klein).

Autorul, fecior de ţăran din Cîrţişoara, revine pe câteva zile în satul natal ca om matur şi acum cetăţean (căpătuit, căsătorit, părinte a doi copii) al Sibiului. Prilej pentru a-şi aminti copilăria şi a evoca pe larg viaţa de pe vremuri a sălaşului.

Tema nu-i desigur nouă. Dar nou, impresionant şi cuceritor e modul în care se desfăşoară prezentarea (căci prezentare este mai degrabă decât naraţiune), tonul obiectiv, calm, stăpânit, neidilic,

1. Edit. C.R., 1983.



neforţat, domol, melancolic dar nu şi amar. Neobişnuite sunt şi entităţile evidenţiate şi slăvite: normalul şi firescul. Discursul povestitor foloseşte unul din procedeele preferate de şcoala noului val (şi îndeosebi de Michel Butor în admirabila *Modificare*): al agrăirii personajului central de către scriitor la persoana doua singular[1], dar stilul naraţiunii – monolog lăuntric nu-i câtuşi de puţin „modernist", pornit spre efecte intense şi originalitate cu dinadinsul.Nu! Nimic „negru", nici vreo oarece obsesie, nimic solemn, afectat, pompos, insistent.Cea mai absolută simplicitate, francheţă; şi discreţie; şi o neîncetată, foarte calmă nepărtinire. Iar valorile iubite, trăsăturile specifice vieţii rurale de altădată, virtuţile socotite a fi trainice şi legate de condiţia umană însăşi doar acestea două: normalul, simplicitatea.

Erau, ni se spune despre locuitorii Cîrţişoarei (şi nu-i anevoios a ghici că textul nu se referă numai la ei, ci la categorii nespus mai largi de fiinţe cuvântătoare), erau „de mici un soi de oameni aprigi care preţuiau forţa fizică şi efortul mai mult decât priceperea, aveau criterii de întrecere şi ierarhizare, după putere, pregătindu-se pentru o viaţă care nu li se părea nici frumoasă, nici urâtă, nici uşoară,nici grea, numai cea mai *firească* de pe lume. Şi dacă erau scoşi cumva vreodată din linia acestui *firesc,* se simţeau o vreme pierduţi, întocmai ca o slăbiciune în mijlocul unui oraş." Cuvântul acesta *firesc,* repetat, e cheia citatului şi chiar a întregii lucrări: de fapt o exemplificare şi un elogiu al naturaleţii.

Şi natura, în ţinutul acela de margine dintre obştile făgărăşene şi sibiene, e „firească", simplă, de mare frumuseţe ba şi măreaţă, însă nu agresivă, nu ieşită din strânsura cea bună a proporţiilor, nu copleşitoare: „Iazul întreg e pardosit cu nisip fin şi pietriş de sticlă care gâdilă plăcut tălpile şi îţi afunzi mâna sub şuvoiul limpede şi răcoros şi scoţi un pumn de nisip şi pietriş scânteind în lumină şi-l arunci spre soare şi el cade în jerbă... Şi apa are un clipocit muzical cu tonuri subţiri de clopoţel şi sunete joase, gâlgâluri profunde... şi toate împreună se răspândesc sub cerul senin şi pe sub acoperişul

1. Asupra însuşirii metodei acesteia compoziţionale de către autorii români a trebuit să mă opresc şi când am vorbit de Mircea Nedelciu şi Gh. Crăciun.

verde al frunzelor şi tind spre ceva, cerul albastru, încăpător, nu le încape, şi frunzişul verde le îndrumă mângâietor spre altceva."

Nu-i numai un „pastel", ci un mic imn unde esenţiale sunt sănătatea şi armonia. (Şi bucuria bucuriilor neextraordinare.) Sau iată încă un tablou, al femeilor bătrâne la biserică „strângând puternic între degetele îmbătrânite şi chircite firul veşted de busuioc, care împrumută fiinţei lor aroma lui puternică, – dar, la rândul lui, primea şi el o evidentă mireasmă de vechime curată, aşa încât fiinţă şi floare alcătuiau împreună un abur călător nevăzut, aromind a grădină, a lucruri vechi, a lacrimi şi a bunătate."

Curăţie, rînduială, predanie, bunătate; li se alătură firescul şi măsura (totul numai atât cât trebuie), simplicitatea, elementarul, cumînţenia (cugetul, pământului, socotinţei). Sunt şi loviri, înfruntări, poate şi strigăte şi blesteme: doar când fac parte din mersul nerectiliniu al lucrurilor, nu prea des, nu dincolo de un anume prag; şi cumpănite de „ascunzişuri de tandreţe, de implorare, de descântece."

Simplicitatea (care-i totuna cu firescul şi e sinonimă cu modestia) constituie substanţa intimă a oamenilor, purtărilor şi locurilor; ea explică atitudinea admirativă şi respectuoasă a naratorului: „iubeau lucrurile tari şi dintr-o bucată. Valoarea echivala pentru ei cu consistenţa şi simplitatea". Afirmaţia teoretică e punctată imagistic: „Ia, aşa îmi place mie să mânc, o bucată de slănină cu pâne, fără farfurie (blid ziceau ei), tăiată numai aşa, cu briceagul, şi dacă mai este şi ceapă şi sare, cu atât mai bine". Concluzia accentuează puterea gravitaţională şi validitatea perenă a elementarităţii: „Iubeau natura nu pentru farmecului ei pitoresc, ci pentru că le mijlocea un contact direct şi brutal cu elementaritatea."

O elementaritate, totuşi, nu crudă ori barbară ori dezlănţuită ori înrudită cu vreun complex freudian, ci *sănătoasă,* limitată, încheindu-se cu întocmiri de focuri haiduceşti, cu prânzuri mâncate cu poftă, pe îndelete şi-n tihnă, cu povestiri şi glume sub cerul „limpede şi curat ca sticla" şi-n vreme ce „aerul străveziu se umplea cu vuietul înalt al apelor purtându-l pe aripi line şi nevăzute spre înălţimi".



Înfăţişarea unei scene de pescuit este edificatoare şi rezumativă: „Ziua întreagă era un exerciţiu reconfortant de *simplitate.* Totul se reducea la elementar şi proaspăt, sub protecţia înaltă a umbrei albastre a munţilor... Apa era *limpede* şi *curată,* rece şi la amiază. Intrai în ea desculţ şi te săgeta mai sus de gleznе... Te aplecai şi o luai în pumn. Avea un gust unic, răcoare de zăpadă, amintirea umbrei de cetină... Înghiţită te cutreiera ca un val de *sănătate...* Pietrele erau *curate* şi lucii... Frunzişul, plin şi *proaspăt,* dădea o umbră *curată...* Totul era *simplu, direct* şi *pur...*"

Astfel retrăieşte satul în memoria sensibilă a celui ce se înapoiază vremelnic pe meleagul de obârşie. Nu împodobit cu toate frumuseţile şi dăruit cu toate bucuriile; nu, desigur, nu; însă înzestrat cu însuşiri pe care cel acum orăşean şi adult le poate aprecia perfect şi înţelege ca trebuincioase unei vieţi vrednice de a fi trăită, situată cum se cuvine la egală distanţă de paradis şi infern: firescul, simplicitatea, echilibrul, neagitaţia, neînchiderea în forţele cele rele: ale invidiei, bănuielii, vrăjmăşiei.

Oda nu-i ditirambică, omagiul nu-i excesiv, evocarea e realistă, candidă, înţeleaptă. Şi nici de paseism violent nu poate fi învinuit autorul. Drept este însă a mărturisi că fără sfială spune ce vede, fără sfială compară şi tot fără sfială se recunoaşte străin de unii oameni şi unele stări ale actualului. Nu le osândeşte, numai nu li se alătură. Iar înghesuiala, murdăria şi obrăznicia, delăsarea, ţâfna, palavra şi născocitura, ei, nu-i plac ! Şi mai constată că în afara şi-n lipsa valorilor tradiţionale ale vieţii nu pote fi decât o sărmană, slută şi rea trăire de la o zi la alta, când forţele abrazive ale nefirescului atacă şi descompun esenţa omului. Şi poate că localizarea nu-i decât un procedeu compoziţional, poate că satul Cîrţişoara nu-i decât o alegorie, o *imago mundi,* o înfiorare ecologică şi că entităţile cântate în proză de Mircea Tomuş au o semnificaţie valabilă pe mult mai cuprinzătoare întinsuri ale pământului nostru uitător de acel pom şi auriu şi verde pe care Goethe îl socotea a fi contrariul cenuşiului livresc stârnit împotriva smeritei fericiri posibile a insului şi însuşi simbolul vieţii normale.

# CUVÂNTUL ŞI ALEGORIA

*Castelul romanului* de Andrei Brezianu (C.R., 1981) e – de nu va fi fost conceput ca o legendă ori schițat ca un mit – o alegorie lingvistică, bogată în arierplanuri şi trimiteri. Cu materiale şi figuri care aduc simultan şi contadictoriu aminte de Herman Hesse, Tolkien, Anatole France, John Bunyan şi Dimitrie Cantemir, înveşmântează, în ciuda poate prea deselor aluzii cărturăreşti şi referiri latine (repetitiv, devin obositoare şi-şi pierd frăgezimea), o foarte vioaie şi antrenantă parabolă a supremației cuvântului. Totul în siajul rostirilor cărora C.Noica, ştergând orice urmă de colb şi vetust, înlăturând neîncrederea şi miopia, le-a dezvăluit luciul şi adâncimea, originalitatea şi seducția. Graiul e afirmat ca liant principal al unui popor, iar din vorbirile şi expresiile cele mai intraductibile şi mai statornice se dovedeşte că pot fi deduse însuşirile sale de căpetenie.

Orice asemănare cu persoane în viață sau evenimente reale e desigur „forțată, întâmplătoare şi neintenționată de autor." Desigur, formula este obligatorie şi bine ştiută. Şi gândul nu l-ar purta nici pe cititor la astfel de neurmărite analogii. I se impun totuşi unele concluzii de pe urma stăruinței în recurgerea la termeni ca împărtăşanie, a cununa, cuminecare, comuniune – şi ele văditoare ale modului cum locuitorii enigmaticului Castel îşi înțeleg trăirea laolaltă. Iar de la o scenă la alta, cu fiecare pas înainte întru cunoaşterea cetății, se precizează impresia de înfruntare a unor oglinzi.

Se mai face pomenire şi la o aşa zisă sectă a *Nominaliştilor,* despre care nu putem să ne oprim a constata că trezeşte în noi amintiri nu prea depărtate. *Nominaliştii* aceştia vrăjmăşeau ori disprețuiau tocmai elementul de bază al structurilor *Themei.* (Nume propriu omofon cu un substantiv frecvent în orice tratat de stilistică. Arată şi pravila nescrisă a Castelului.) Erau stăpâniți de o dublă, stranie şi concomitentă mânie împotriva cuvintelor ce li se păreau primejdios de abstracte (idee, suflet, duh, sacru, sublim...) ori nesuferit, antipatic, sfidător de concrete (tărâm, altar, glie, mâl, țeapă...). Nutreau adversități din cele mai tenace şi



contra unor adjective, adverbe ori sintagme (naratorul periplului prin întăritul Voievodat citează „dumnezeiesc de frumos", „în crucea nopții", „obştescul sfârşit"). Li se atribuie, nu fără temei şi chiar dovezi, intervenții fără drept de apel în genul respingerii unei fraze nevinovate ca: „S-a dus la Piteşti să vadă nevinovata pădure din marginea oraşului" şi restilizării ei în tonalitatea principală: „El s-a deplasat la Piteşti ca să vizioneze pe pădurea cea frumoasă din suburbană." (Anecdotele sunt mereu revelatoare).

Puternica, straşnic de conştiincioasa sectă a îngâmfaților *nominalişti,* după o tiranie ce a ținut, vai, mai bine de un deceniu, pieri. Ca şi fumul în bătaia vântului, ca şi ceara în apropierea focului, ca şi bruma în zori; vorba francezilor: cu tot, cu arme şi bagaje, iar bagajele acelea de multe ori n-au depăşit şaptezeci de kilograme.

Lecția aventurii *nominaliste* – obsesivă, cutremurătoare, pricină de mirare, mâhnire şi venin – ne îndreaptă însă atenția nu numai asupra unei anume cenzuri, ci ne întăreşte veghea față de orice silnicie şi uniformitate în aria limbajului. Se cuvine a trage din lecția aceasta învățături cumpănite şi sila de orice exces. Spre deosebire de ce credeau *nominaliştii,* nu există – în cadrul unei vorbiri, în cadrul unei comunități de limbă şi cuget – cuvinte şi construcții *tabu* şi nici cuvinte – fetiş. Ei se fereau ca de ciumă şi ca necuratul de tămâie – de alcătuiri lingvistice normale, de mare circulație şi îndrăgite de obşte. Nu-i bine să le urmăm pilda, să întrebuințăm cu dinadinsul şi cvasi monopol alte soiuri de cuvinte, putându-se oricând reface – istoria e vicleană – năruitul templu al monotoniei, modelelor impuse şi exclusivismului suspicios.

În raport cu lumea cuvintelor (denumite în vocabularul Themei „scule de suflet") există o singură atitudine sănătoasă (în sens medical: *nominalismul* duce la tulburarea minții şi la obliterarea simțului comun): deplina libertate, totala degajare. Folosirea lor va să fie slobodă de orice criterii partizane, călăuzindu-se numai după utilitate, necesități compoziționale ori sonore, imperative estetice sau informatice. Nici un favoritism, nici o fobie. Varietate, neteama de nonconformismul – de la Eminescu la Arghezi, de la Neculce la Iorga – se adeveresc a fi cele mai rodnice.

Operă de pură imaginație, desigur, fără de contingență cu ființe naționale vii ori cu şirul unei istorii ce s-a desfăşurat aevea,

povestirea lui Andrei Brezianu se potriveşte de minune cu o etnie şi o trecere prin timp pe care cititorul n-are cum nu le recunoaşte, cu atât mai iute şi mai limpede cu cât le simte ca proprii obârşiei, ursitei şi psihiei sale. (Înlăturarea semnului diacritic de pe vocala *a* nu-i o pierdere majoră !) Prin fabulă, maxime şi paralele, el ia cunoştinţă de o caldă şi entuziastă expunere a trăsăturilor iscate de conjuncţia unor anume împrejurări istorice şi geografice şi de ce au putut odrăsli la nivel temperamental şi etic anume serii de experienţe, suferinţe, confruntări, încrâncenări, greşeli, succese, bucurii, iluzii şi dezamăgiri.

Cartea lui Andrei Brezianu – tinerească şi gravă, bucuroasă şi fermă – se încheie, livresc şi dezinvolt ca tot ce-i juvenil, printr-un joc de cuvinte încrucişate. Legenda acestui exerciţiu (ce implică erudiţie răbduire şi pasiune mocnită) e de fapt o încercare de repertoriere a caracteristicelor unui norod. Comunitatea de conştiinţă şi limbă; sete de cultură; mărinimie; neclintire în cele esenţiale; înţelegere, toleranţă; înstrăinare, de către tot ce-i fals, făţarnic, exagerat; ospitalitate; prudenţă când apar inovaţiile ori şi asprime când pătrund răii în cetate, putinţa excepţională a îndurării necazurilor; dragostea de „pământul leagănelor şi mormintelor"; recunoaşterea diversităţilor ca fundament al trăirii oamenilor spre deosebire de a furnicarului; patriarhalitatea şi ruralul nezăgăzuind iscusinţa ori făuririle urbanului (dar povăţuindu-le, domolindu-le): iată ce vor să transmită despre poporul Castelului şi Themei pătrăţelele unor cuvinte întru adevăr *încrucişate.*

Departe de rigidităţi, fantasme, elucubraţii; în cruce – legând concretul de abstract, transfigurând mioritic absurdul istoriei, durând monumente prin jertfa meşterului zidar, înălţând coloane infinite către cer, cunoscând viaţa şi sub specie de răstignire şi sub ipostas de nesecat jind spre tihnă neumbrită de griji.

Ludicul, odată mai mult, şi fantezie, prietena-i fidelă, dau dreptate lui Huizinga şi Caillois: pe căi ocolite şi după lungi popasuri duc pe tăpşanul de unde privirea – mulţumită de ce i se înfăţişează, dar nu pradă mândriei – cuprinde orizonturi neaşteptat de largi, niţel solemne, reflectante.



## SIMPLE ÎNTÂMPLĂRI BUCUREŞTENE

Destul de recenta carte a lui Alexandru George, *Simple întâmplări în gând şi spaţiu* (C.R., 1982), e doldora de amintiri, observaţii fugare, impresii de călătorie, anecdote, bârfe, reflecţii (artistice, literare, morale, filosofice chiar), asprimi, indignări, mirări, fapte diverse, regrete şi melancolii.

M-au interesat, atras, ademenit, sedus mai toate. (Cartea e la drept vorbind un „jurnal".) Se cade să mărturisesc osebita putere de atracţie ce au exercitat asupră-mi – bucureştean prin obârşie, prin trăire – numeroasele pasaje unde e vorba într-un fel ori altul de oraşul pe care şi autorul şi eu îl temeinic cunoaştem şi mult iubim.

Ca şi pentru mine, Bucureştiul îşi meneşte o bună parte din tăria-i fascinatorie către Alexandru George. În *Simple întîmplări* apar spaţiile verzi de căpetenie ale vechii urbe: Grădina Botanică, Parcul Ioanid, Cişmigiul; clădiri (arătoasa casă din strada Pitar Moş, fosta proprietate a lui R. Franasovici, unde spre sfârşitul vieţii, a locuit oarecare vreme Mihail Sadoveanu; casa Melik din strada Spătarului, una dintre cele mai bătrâne ale capitalei, fostă muzeu Pallady; casa lui Maiorescu din fosta stradă Mercur, acum dărâmată; casa lui Tudor Arghezi din Mărţişor; Observatorul astronomic); instituţii (Biblioteca Academiei Române, des şi amplu evocată de fostul ei salariat); săli de spectacole; străzi. Acestea mai cu seamă, mai stăruitor, întocmai ca în romanul-fluviu al lui Jules Romains, *Oamenii de bunăvoire*, care-i în realitate o epopee a Parisului. Strada Stirbey vodă, Calea Moşilor (unde autorul a şi locuit), strada Epicol (fosta Epicur, corectatu-i-s-a prin grija unei preapudice organe municipale), strada din cartierul Foişorului de Foc unde se afla casa vanitosului spilcuit poet Al. T. Stamatiad, altfel spus mai toate falnicele artere ori modestele uliţe ale „târgului" nostru. Străzile reţin atenţia, captează gândul şi tulbură sufletul autorului. Ele îi inspiră foarte suculente pagini despre spinoasa (şi dezolanta) problemă a schimbării unor vechi şi pitoreşti nume (în zadar posesoare a unei *longi temporis praescriptio*) cu altele în

majóritatea lor absolut arbitrare, insipide, ciudate. (Subiectul acesta l-am tratat şi eu, pe vremuri, cu acelaşi sentiment de tristeţe şi uimire, într-o notă din *Revista Fundaţiilor*, prin 1946).

Alexandru George, fără îndoială, e îndrăgostit de Bucureşti, un îndrăgostit de multe ori supărat, bănuitor, mânios, dezamăgit, ca orice îndrăgostit autentic. De aceea şi scrie fraze ca aceasta, revelatorie, autobiografică: „Strada bucureşteană este o realitate şi cei doi Caragiale, naturi eminamente pasionale, excelau în a o iubi şi a o afurisi deopotrivă, pentru că ştiau să o observe şi se complăceau în ea". Tot dragostea (acum erudită) îl determină să se refere la volume ca *Babilon* de Radu Cosmin, *Purgatoriul* de Corneliu Moldovan, *Bucureşti, oraşul prăbuşirilor* de Octav Dessila ori *Calea Victoriei* de Camil Petrescu. (Ar fi putut adăuga *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* de C. Ardeleanu, *Calea Victoriei* de I. Peltz, *Domnişoara din strada Neptun* de F. Aderca, *Craii* ori *Sub pecetea tainei, Podul Mogoşoaiei* de George Cretzianu, porţiuni din *Groapa* sau şi *Săptămâna nebunilor,* din *Prinţul Ghica* de Dana Dimitriu, din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. Etc. Etc.)

Grădini, străzi, tramvaie, autobuze, cinematografe, cimitire, pietoni, cerşetori, elevi şi eleve, oameni grăbiţi sau hoinari, personaje pitoreşti ori şi nitel stranii, „afaceri celebre" (asasinarea unui profesor de teologie de către trei elevi de liceu, crima pasională a doamnei Stravolca...), conversaţii surprinse şezând pe o bancă, blocuri, locatari... În esenţă, urbanul, „sufletul caselor", aroma, specificul, tăria ori sluţenia fiecărei străzi... Capitala, îmi permit a crede şi repeta, e adevăratul personajul central al cărţii acesteia atât de sinceră, de „personală" (nu mai puţin ca o spovedanie laică), de amuzată şi simultan de nostalgică de nu şi de adânc mâhnită. (Care-i totodată şi un soi de variaţiune-versiune românească şi contemporană a unor volume ca *Paris sur Sein* de Alexandre Arnoux ori *Mistere din Bucureşti* de I.M. Bujoreanu şi *Misterele Bucureştilor* de Gh. Baronzi!)

Orânduire şi plan nu are cartea. Şi-i cu atât mai bine. Lasă deplină libertate aducerilor aminte ori ţâşnirilor cugetului ori potopului de aluzii cărturăreşti ori năvalnicei dorinţe de a fi fost mereu prezent la tot ce s-a petrecut vreodată în oraş şi a fi ştiut cu



precizie tot ceea ce – vrednic de a fi memorat (solemn ori ghiduş) – s-a spus cândva într-însul. De unde şi imensul farmec al unui text atât de felurit şi surprinzător cât priveşte cuprinsul şi metoda de lucru (doar prin salturi şi mutaţii); atât de neintegrat într-un gen literar; jucăuş, sfruntat, meditativ, scrutător.

Alexandru George e un spirit caustic; un documentarist migălos căruia nu-i displace a-i prinde pe oameni (mai ales pe cei semeţi ori celebrii) în eroare şi a-i certa, subliniind (cu o certă vocaţie profesorală) toate greşelile observate şi trecute într-un carnetel desigur negru. Aşa procedează cu Goga, cu Vladimir Streinu, cu mulţi alţii. Iată însă, că, deşi vechi şi statornic admirator al criticului şi nuvelistului Alexandru George, soarta ironică îmi dă şi mie, nevrednicului, prilejul de a-i face o respectuoasă şi lipsită de importanţă remarcă belferească: lordul Beaconsfield şi adversarul său politic, Gladstone, nu erau despăţiţi de o masă la o şedinţă a cabinetului (cum stă scris la pagina 229 a cărţii), ci în sala Camerii Comunelor. La şedinţele cabinetului (guvernului) nu puteau lua parte, firesc lucru, decât miniştrii. Iar Gladstone era şeful opoziţiei, nu avea ce căuta acolo. Respectiva scenă s-a petrecut în Camera Comunelor unde într-adevăr membrii guvernului şi liderii opoziţiei ocupă cele două bănci paralele cu lunga şi masiva masă care-i desparte. (La capătul ei de sus aflându-se fotoliul preşedintelui Adunării.)

Aşa suntem noi bucureştenii, nitel cârcotaşi. Dar ne uneşte şi ne defineşte nespus mai vârtos decât plăcerea mocoşirii, iubirea pentru un oraş a cărui formă, întocmai ca în versurile lui Baudelaire, este pe cale a se preface întru totul, spre sfâşierea sufletului şi deruta ochilor noştri de muritori. Ori poate că nu-i vorba numai de îndrăgirea înfăţişărilor unei aşezări urbane, ci de ataşamentul pentru un stil de viaţă, pentru obiceiuri şi maniere, pentru un anume duh gânditor şi simţitor sfidate şi burzulite de schimbări şi noutăţi în aşa măsură altminteri decât cele ce ştiam şi pricepeam încât ne determină a ne căuta, stingheri, refugiul în obidă şi într-un trecut cu atât mai anevoie de părăsit şi de radiat din fiinţa noastră cu cât pare a fi sinonim cu ieri, nu cu odinioară.

## TRECUTE VIEȚI DE MEDICI, CHIRURGI ȘI FARMACIȘTI

Caracterul bio- și autobiografic al colecției de articole, jurnale intime, corespondențe, rapoarte, note de călătorie și amintiri ce formează volumul *Momente din trecutul medicinii* (Edit. Medicală, 1983) îl autorizează și pe un nespecialist ca mine să-și exprime simpatia și interesul pentru o vastă lucrare (nu mai puțin de 987 pagini în format depășind dimensiunile obișnuite) de istoria medicinii; erudită, dar nu aridă, însăilare de monografii dar nu ferecată în arhivistică.

De medicină, totuși nu sunt cu totul străin. Au fost câțiva medici în familia tatălui meu. Doi, frați, într-unul din cartierele sărace ale Capitalei, aproape că au putut fi denumiți doftori fără de arginți în perioada interbelică. Un altul, ilustru, ne-a fost rudă îndepărtată însă concomitent gazdă binevoitoare părinților mei când călătoreau la Viena (luându-mă în două rânduri și pe mine cu dânșii, dăruindu-mi astfel posibilitatea să contemplu dinlăuntru sanctuarul psihanalizei). Pe doctorul L. Vaian, văr prin alianță, l-au captivat deopotrivă numismatica și istoria medicinii. Sunt – și de mulți ani – eu însumi vasal medicinii în calitatea mea de sălaș al unei boli cronice: aparține categoriei celor care nu te ucid dar te însoțesc, credincioase, până la groapă.

Dintre cei pomeniți în volumul publicat sub redacția doctorului G. Brătescu mă aflu legat în felurite chipuri. Cu prof. dr. Mihail Ciucă am fost vecin vreme de câțiva ani în strada Vasile Conta din București. Generalul doctor Nicolae Marinescu a fost unul din prietenii tatălui meu și numai amabilității și omeniei lui – nedezmințite, neobosite – se datorează faptul că în iarna anului 1940 părinții mei au putut merge în Franța în plin „ciudat război" spre a-i consulta pe profesorii Roussy și Lacassagne, corifei ai oncologiei. Doctorul O. Sager l-a îngrijit cu succes pe tatăl meu atunci când, la 79 de ani, inginer de fabrică, se alesese cu un uriaș hematom la cap în urma unei căderi. În casa Alicei Magheru, fostă elevă și colaboratoare a profesorului Ion Cantacuzino și văduva lui



George Magheru (medic și poet), am fost mosafir frecvent între 1965 și 1983, bucurându-mă de confidențele și evocările uneia care cunoscuse atâta lume și-și păstrase la adânci bătrâneți nu numai luciditatea dar și vioiciunea, inteligența, umorul, impecabilitatea memoriei și hazul. (Adesea, în timpul unei conversații, închipuirea îmi propunea un nume: pe al Masincăi Drângeanu.) Doctorul Sergiu Al-George mi-a fost bun și minunat prieten. Ca și Al. Paleologu (colaborator și el al *Momentelor din trecutul medicinii*) l-am cunoscut la Jilava, l-am respectat din prima clipă (pentru curajul, pentru ținuta și pentru cultura lui – toate formidabile) și i-am păstrat până la prematurul lui sfârșit cele mai sincere simțăminte de fidelă, admirativă și recunoscătoare amiciție. În apartamentul lui din strada Bradului m-am învrednicit a-l cunoaște și pe doctorul G. Brătescu despre care de asemenea cutez a spune că-mi acordă prietenia sa. Lui Ion Țuculescu, naturalistul, i-am fost entuziast partizan (de pot zice așa) încă din vremea când pictura lui era privită cu suspiciune. Mă fălesc gândind că printre vizitatorii muzeului particular de la Lizianu (tare modest cât privește proporțiile și localul, strălucitor cât privește exponatele) m-am numărat alături de cei mai statornici și mai convinși de talentul său pe atunci „neconsacrat".

Pentru toate aceste motive – felurite, foarte personale, poate și inconsistente, copilărești, vanitoase – îmi arog dreptul de a mă numi cititor încântat deși cu totul nepriceput al volumului de istorie a medicinii. Sunt într-însul, mai ales în partea întâi, renăscătoare ale trecutului îndepărtat, numeroase texte care îmbie și pasionează chiar. Se citesc, mai toate, cu plăcere sinceră, la fel, bunăoară, ca biografiile romanțate, ca studiile de „mică istorie" ale lui Georges Lenotre ori cele din „cabinetul secret al istoriei" ori ca unele pagini din *Trecute vieți de Doamne și Domnițe*, izbânda lui C. Ganea. Câte fermecătoare amănunte din viața Bucureștilor de altădată; sau despre medicii, farmaciștii, leacurile și tratamentele de ei folosite în Transilvania secolelor XVI și XVII; despre igiena personală și obștească în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu; despre vechile tratate de anatomie; despre rolul jucat de „minunata cetate a Brașovului" în istoria sanitară; despre astăzi

atât de uitații dar foarte valoroşii doctori români de odinioară; despre începuturile neurochirurgiei la noi; despre măsurile luate cândva pentru stăvilirea epidemiilor; despre natura adevăratei boli mintale a lui Eminescu; despre vizitatorii Băilor Herculane şi Dornei în secolul trecut; despre personalități medicale ca V. Babeş, St. Irimescu, G. Marinescu, N. Paulescu, I. Cantacuzino, Şt. Nicolau, C. Vlad, I. Popescu – Sibiu, D. Bagdasar ... sau şi alții mai puțin cunoscuți, nu mai puțin vrednici de respect şi ținere de minte.

(Din istoria farmacopeii şi terapeuticelor reiese o acută impresie de relativitate: oare medicii lui Molière nu erau deopotrivă de convinşi de eficacitatea metodelor ce foloseau, ca şi noi de ale noastre? Oare acum în pragul erei imunologice, nu riscă „nasturii" şi „hapurile" ori seringile noastre să devină întocmai de caduce precum purgativele şi clistirele lor?)

Bucuria lecturii nu o aflăm neapărat şi exclusiv în cărți cu profil literar. Cărți cu material neliteraturizat ne oferă câteodată prilejuri de încântare „poetică", de visare, împlinire a curiozității imaginative, nostalgice. *Momente din trecutul medicinii* este un asemenea stimulent al poftei informaționale dar şi al sensibilității atrasă de trecut şi care din „documente" ştie să extragă elixirul ce-l au în comun cu scrisul artistic. E şi un răgaz pentru a constata că nici în domeniul medicinii românii nu au dus lipsă de înaintaşi meritorii, de oameni inimoşi, de cercetători harnici, de spirite originale, de mari talente. Să-mi fie iertat a repeta: *Momentele* sunt *o lectură pentru toți* dintre cele mai nemonotone, mai pitoreşti, mai bogate în surprize şi curiozități pentru minte, suflet şi vrerea de lărgire a orizontului nevoii de cunoaştere: care nu concepe existența unei separații a genurilor şi desigur nu crede în monopolul emotiv al literatorului.

Iar literatura şi medicina – prin nume ca Rabelais, Cehov, Georges Duhamel, Arthur Schnitzler, Léon Daudet, Victor Papilian, L.F. Céline, Augustin Buzura, A.J. Cronin, Alfred Döblin şi multe altele – nu şi-au dovedit complementaritatea şi afinitatea? Nu-i aşadar de mirare că în medicina trecutului – dacă-i retrăită cu simțire şi meşteşug – se pot afla desfătări de ordin afectiv.



# CU PRIVIRE LA TEATRUL SCURT AL SORANEI COROAMĂ STANCA

Scenariul preferat (scenariul obsesiv) e acesta: undeva, în noapte, într-un loc neştiut şi pri[illegible]ejdios (măcar straniu şi pustiu). El şi Ea îşi apar unul altuia din ceață, din beznă, de nicăieri, din senin şi din amin. Şi prind a vorbi, a se cerceta (şi certa), a se analiza, a se defini, a se iubi şi detesta, a se provoca. „Subiectul" piesei sau secvenței constă în chiar bruschețea dialogului, în fentele, atacurile, hârjoanele şi surprizele pseudo-luptei. De cele mai multe dăți nu urmează drăgostirea, cererea în căsătorie, ruptura: soluții banale. E părtinit un final vag, unde totul se pierde în estompările unui orizont neclar şi polivalent, miezul (suculența) metodei stând în duelul partenerilor, în (psiha)analiza reciprocă, în dubla adulmecare detectivo-erotico-metafizică. Pentru că El şi Ea (şi uneori un Terț, un Celălalt, un Tânăr, un Necunoscut, ba şi o Confidentă [1]) asta fac: discută, *se* discută. Fiecare pe sine şi fiecare pe adversar (deopotrivă ființă fulgerător[2] iubită).

Hazardul îi aduce laolaltă ori pericolul ori insolitul situației îi apropie, legea firii îi îmboldeşte unul spre altul, iar autoarea le dă ghes la vorbă. Nici nu se poate altminteri într-o dramaturgie esențial psihanalitică. Se vorbeşte mult, defulant, din belşug, excedentar. Inteligent, desigur, foarte (de nu şi prea) inteligent, cu un soi de har al cuvântării, o locvacitate surprinzătoare (specifică?) la o pereche de îndrăgostiți. Oricum, cantitatea de vorbire (discursivitate) depăşeşte măsura normală. Ciudat că o dramaturgă-regizoare (şi inginеră, dacă nu mă înşel) se lasă atât de uşor furată (vrăjită ar fi mai corect) de ispita grăirii. A, cuvintele sunt mai întotdeauna bine aduse din condei, spun mult, țâşnesc dezinvolt, farmecă. Dar prisosesc. Şi mută interesul de la acțiunea dramatică la literatură. Apoi se şi glăsuieşte în regim foarte poetic, ales, ce-

1. Miola în *Veghea tânărului războinic* – citez o piesă care nu face parte din Teatrul Scurt: şi acestea, de proporții obişnuite, sunt în fapt ansambluri de mici bucăți autonome, destul de fragil strânse laolaltă.

2. În amândouă înțelesuri: dragoste instantanee în decor cât mai vizitat de trăznete şi fulgere.

rebral (ori şi dimpotrivă, prea familiar-şmecheresc), adesea neconform cu starea socială, culturală, profesională a personajului; la un nivel cognitiv şi lexical, cu o fluenţă, cu o rapiditate asociativă a imaginilor şi ideilor întru totul neverosimilă la, bunăoară, ciobanul din *Muchia cuţitului*, ţăranul răsculat din *Veghea tânărului războinic*, tehnicienii din *Seară cu dans*.

Sunt şi anacronisme. În scenele din anii 1940-1945 (*Un anotimp fără nume*) personajele folosesc limbajul sintagmele anilor 80! Incontestabila inteligenţă (proprie autoarei, transmisă personajelor), puterea analitică, limbuţia riscă a stârni o senzaţie de oboseală, poate şi de saturaţie. Preeminenţa analizei, psihanalizei, autopsihanalizei, dialogurile de analiză mutuală are drept rezultat impresia pentru spectator (respectiv cititor) că totul se petrce la un grad exagerat (exasperant?) de introspecţie (în mono- ori dialog). Sorana Coroamă Stanca are substanţial cunoştiinţă de tot ce s-a înfăptuit în teatrul contemporan (ex.: Paula I, II, III din *Un anotimp fără nume* aduce aminte de procedee ionesciene sau de *Bănişorii* lui Félicien Marceau) şi nu i se poate contesta o chemare literar-poetică. Nefericită însă e tendinţa (voinţa mai bine zis) actualizării, politizării, mimetizării: ea contrazice vena metaforic-verbalizantă a scriitoarei şi deîndată se trădează ca artificială. La fel şi tonul pe alocurea teribilist-degajat-golănesc (presupus a fi obligator la proba de tinereţe şi sincronism), mânuit *allegro* sau *molto vivace*, dar duhnind a „făcut" şi a documentare. Când se izbuteşte a da „actualitatea", „juvenilitatea", „politica" la o parte, când focalizărilor variabile, atemporalului şi nepreciziei le este îngăduit a se manifesta în voie (ca în atât de sprinţarul *Domul din Milano fotografiat de* ...) tot ce este mai bun şi mai original în personalitatea Soranei Coroamă Stanca se poate releva neîmpiedicat şi nealterat de elemente străine autenticităţii ei.

O voce admirativ prietenoasă şi nepărtinitoare ar cuteza să-i recomande: mai multă sobrietate verbală, fereală (ca de foc) de orice actualizare-politizare (însuşire a „limbajului la ordinea zilei"), neteama în faţa impulsului (poetic) al tratării materiei teatrale ca pe o structură a lirismului obiectivat. De asemenea: părăsirea totală a verbiajului aşa-zis tineresc-jovial-ştrengăresc, cu aluzii şi trimiteri la preocupări ale prezentului mărunt: în *Seara cu dans* se poate vedea la ce roduri catastrofic-rebarbative duce. Nu-i priesc precizia



şi detaliile, benevolenţa, străduita asimilare a sloganelor de largă circulaţie şi nici prea minuţioasele indicaţii regizorale (*sic*) şi tonale; îi şade bine în libertate şi clarobscur, în *aerul mijlociu* al lui Kai Lung, în lumea intermediară dintre real şi fantezie, dintre sarcasm şi eros, dintre gratuitate şi cruzime.

Preţioase daruri sunt inteligenţa, cultura, dexteritatea verbală: mai trebuie şi raţionala lor dozare, cumpănita lor punere în aplicare conform cu exigenţele minime ale genului dramatic şi ale temperamentului subiectiv. O hăituieşte adolescenţa (fază mirată, gravă, capricioasă, râvnitoare a vieţii): să i se dedea, nestingherită.

## IV

## O INADVERTENȚĂ A LUI I. L. CARAGIALE?

La pagina 277 a recentei cărți *Caragiale şi Caragiale, jocuri cu mai multe strategii* de Florin Manolescu (C.R., 1983) este revelată o „inadvertență" a marelui scriitor şi se încearcă a-i găsi explicația.

E vorba de scena întâi a *Nopții furtunoase*, acolo unde Jupîn Dumitrache se referă la spectacolul de la *Iunion* şi la pățania cu bagabontul: Jupîn Dumitrache precizează că s-a dus la comedie cu Veta şi Zița la *lăsata-secului* şi că de atunci au trecut două săptămâni. Imediat după aceea spectatorul află din citirea de către Ipingescu a ziarului *Vocea Patriotului Naționale* că scena se petrece la 15/27 răpciune, adică în seara zilei de 15 septembrie.

De care lăsată a secului pomeneşte jupânul? se întreabă Florin Manolescu. Şi răspunde: nu de aceea dinainte de Paşte care „se plasează în februarie sau în martie" şi nici de aceea care începe „cu zece zile înainte de Crăciun". Avem prin urmare a face cu o greşeală ori mai bine zis cu o greşeală voită, deoarece I.L.C. a preferat să nu se supună adevărului calendaristic ci să rețină denumirea răpciune ca fiind „cea mai caraghioasă".

După cât ştim despre metoda de lucru şi firea lui Caragiale, explicarea aceasta nu pare satisfăcătoare: I.L.C. era un scriitor osebit de grijuliu şi migălos căruia desigur că nu i-ar fi scăpat o eroare atât de evidentă. Şi nici nu este deloc probabil ca în tot restul vieții sale (treizeci şi trei de ani) să nu-i fi atras nimeni atenția asupra greşelii pe care o putea lesne îndrepta. Iar de dragul unui efect comico-auditiv destul de îndoielnic nu s-ar fi pus un caracter atât de mândru (din punct de vedere profesional) la discreția oricărui tipicar de mitocan sau moftangiu.



În realitate există patru lăsate de sec în timpul anului: a Crăciunului (nu cu zece zile înainte de Crăciun, ci la o dată fixă: 15 noiembrie), a Paştelui (care, precum arată Florin Manolescu, începe în februarie sau martie), a lui Sân Petru (cu dată variabilă, în iunie) şi a Sântei Marii (cu dată fixă: 1 august).

Nu, desigur, la una din acestea poate face Jupîn Dumitrache aluzie în ziua de 15 septembrie. Dar dacă admitem că I.L. Caragiale era prea riguros cu scrisul său spre a nu fi luat aminte la o inadvertență „grosolană" sau prea precaut şi prea orgolios pentru a da fieştecui putința să-l corecteze, iar dacă explicația alegerii lui *răpciune* (în loc de *gustar*, adică august, luna cu „lăsata" cea mai apropiată) din motive comico-eufonice pare şi ea cu totul imaginară (*gustare* o denumire la fel de „caraghioasă" ca şi *răpciune*), nu ne rămâne decât a căuta o altă soluție.

Cred că exactă este aceasta: multă vreme, începând cu perioada unirii unei părți a bisericii ortodoxe din Transilvania cu Roma, poporul transilvănean, sub influența catolicismului (respectiv a greco-catolicilor) a ținut un post al Crucii, care durează tot două săptămâni ca şi al Sântei Marii, şi anume de la 1 la 14 septembrie. Obiceiul a prins şi în celelalte ținuturi, aşadar şi la credincioşii din capitală. Astăzi acest post care nu a fost niciodată canonic la ortodocşi dar se practica de mulți a căzut în desuetudine. La vremea când a fost scrisă şi jucată *Noaptea* este foarte verosimil a bănui că este îndeajuns de popular pentru că dramaturgul să fi considerat lucru îndeobşte ştiut că se lasă secul şi la 31 august pentru postul premergător al *zilei Crucii*.

Oricum, soluția aceasta împacă şi euforia şi efectul comic şi exactitatea calendaristică şi-l şi dezvinovățeşte pe I.L. Caragiale de acuza (gravă pentru un autor atât de sever cu sine) unei desul de elementare inadvertențe ori alegerii unei strategii verbale pe muchia de cuțit a echivocului.

Însuşi faptul că sunt repetate indicațiile cronologice (lăsata secului; două săptămâni; 15/27 răpciune) dovedeşte din partea scriitorului o dorință de precizie greu compatibilă cu neglijența în sincronizarea dintre acțiune şi date; ori şi cu escamotarea acurateții printr-un (şi pe voia unui) capriciu fonic.

Şi domnul Bergeret al lui Anatole France gândeşte că l-a dovedit pe Homer cu o confuzie, dar apoi află deplina lămurire şi exclamă: A! Homer e divin.

Să ne fie şi nouă îngăduit a nădăjdui că putem afirma, cu modestia cuvenită, cu mai puţin patos, dar cu egală convingere: lui I.L.Caragiale viaţa şi arta îi vor fi fost modalităţi strategice în anume împrejurări spaţio-temporale, nu însă corectitudinea scrisului !

## O NOUĂ INTERPRETARE A *LUCEAFĂRULUI*

Nu cred să fie om, iubind pe Eminescu, să nu se fi bucurat când a citit *Steaua din oglinda visului* de Petru Mihai Gorcea (C.R., 1983). Ni se pune o ipoteză seducătoare şi plauzibilă, aptă a ne scăpa odată pentru totdeauna de jalnic monoton insipida interpretare a *Luceafărului* pe temeiuri strict biografice. Eminescu e înghețatul iritat Hyperion, Veronica Micle e Cătălina cea fluşturatică, iar Caragiale ori cine ştie care altul e vicleanul Cătălin. Scurt şi explicit, pre înţelesul tuturor deştepţilor şi spre deplina satisfacţie a soborului ţaţelor, ahtiat de asemenea picanterii şi nebun de fericire când îi sunt oferite de criticii şi istoricii literari pe tava de argint a clevetelii erudite

*Steaua din oglinda visului* vine şi reaşează lucrurile pe cu totul alte corelaţii şi la un incomparabil osebit nivel. S-ar putea să existe – şi interpretul, cel dintîi, o recunoaşte – diverse tălmăciri la fel de îmbietor-probabile şi de străine platitudinii inerente soluţiei vulgar-biografizante (altminteri supărătoare nu atât prin trivialitate şi bârfă cât prin scorneală fantezistă), dar aceasta reţine prin coerenţă, seriozitate şi chiar logică, fiind mai cuminte a căuta elucidarea *Luceafărului* în ciornele şi variantele poemului sau celelalte opere ale autorului ori în analogii cu spirite de seama lui (Filon din Alexandria, Goethe, Novalis, Poe, Cervantes, Flaubert, Wagner, Hölderlin, C.G. Jung) şi o curajoasă abordare psihanalitică a temei decât într-o anecdotică bulevardieră cu iz de şuetă amuzantă. Sălăşluiesc în capodopera eminesciană componenţi care pot îndreptăţi considerarea ei ca o poezie onirică, un soi de basm popular-cult, un vis de profunzime inconştientă, un poem filosofic, versificarea unui subiect de nuvelă romantică, transpunerea



alegorică a unui mit, un fragment din acele *file de poveste* de a cărei delectabilă răsfoire oamenii nu s-au săturat vreodată. Mai precis, totuşi, operează definiţia *mister,* care include multiple verosimile dezlegări.

Cea pe larg şi fervent demonstrată de Petru Mihai Gorcea ori de el închipuită – între vis şi oglindă, între psihanaliza jungiană şi comparatismul de bună speţă, între riguroasa urmărire a textului şi foarte dezinvolte excursuri în cultura universală – dă o primă puternică lovitură tâlcurilor vulgar-biografizante desluşind în *Luceafărul* nu *personaje* ci *figuri.* De aici chiar a pornit interpretarea tradiţional-alegorică menită a risipi neautentica fabulă care a circulat cu stăruinţă în marele public, aşa construită cum se află „din locuri comune de mentalitate trivială şi din date false sau niciodată verificabile."

Figuri, nu personaje. Adică nu fiinţe, ci proiecţii ale inconştientului fiecărei voci – poemul luând astfel înfăţişare de partitură, iar vocile nefiind altceva decât succesivele dispoziţii (aspiraţii, înclinaţii, proiecte) ale unicului personaj real: fata de împărat (să-i zicem aşa, deoarece nici statutul acesta social nu e cu desăvârşire sigur). Oare subtitlul cel mai potrivit *Luceafărului* nu ar fi titlul piesei lui Jean Cocteau: *Vocea omenească?* Nu se petrec toate înăuntru, în lăuntrul unui ciudat castel, unei zăvorâte încăperi care poate nu-i decât ferecătura sinei; şi la o margine de tărâm care poate semnifica starea de tensiune marginală (kierkegaardian – dostoievskian situaţie limită) a unei conştiinţe? Şi nici pe Hyperion să nu se grăbească nimeni a-l califica „geniu", adică încruntat geniu literar ci doar geniu în sens de sol (duh) al puterilor cereşti ori de spirit al interiorităţii, de nu şi al universului intermediar (cosmico-teluric) la care basmele din belşug fac apel. Fetei, acesta îi propune de fapt o călătorie iniţiatică în regim de vis.

I se arată de două ori sub înfăţişarea antropomorfică şi numai în timpul somnului. „Se arată", verbul trebuie accentuat şi înţeles *ad litteram:* deducţia neputând fi alta decât că ambele imagini sunt creaţii ale subiectului visător. Chipul masculin al Luceafărului – poate afirma Petru Mihai Gorcea – răsare, *sublimat,* din trunchiul *sufletesc* al fetei, întocmai cum „al Evei trunchi de fum" (Ion Barbu) e făurit din trunchiul întâiului bărbat ori cum îi apare lui Faust

„eternul feminin" (Margareta, Elena) ori cum au plăsmuit-o Dante pe Beatrice şi Don Quijote pe Dulcineea.

În vis şi *numai în oglindă*. Acolo, privindu-se, oglindindu-se, reflectându-se, fata ce vede? Pe sine, altfel spus goliciunea sufletului ei. Sufletului ei omenesc, aşadar nemulţumit, neliniştit, voitor de înălţare, temător de înălţimi, schimbător; drept care şi vede la prima apariţie o figură ca de înger blajin, iar la a doua ca de aprig demon. Nu-s, ambele, decât chip de spectru (în vrăjită oglindă), de ea înzestrat cu prea firescul (pentru limbajul ei) calificativ *frumos*. Arătarea din vis (şi răsfrântă în luciul mirabil) nu este însă nici înger nici demon, ci dă impresia că ar fi una sau alta, apare conform stării sufleteşti: aspiraţiilor, aprehensiunilor fiinţei generatoare. Ipostazele Luceafărului nu sunt realităţi ci imagini onirice, raporturi culturale – vedenii, fantasmagorii, ştime – icoane obiectivate ale unei lucrări psihice interioare.

Care-i diferenţa dintre Personaj şi Figură? Personajul, ne este lămurit, e un macrocosm ce se semnifică pe sine însuşi. Figura e un macrocosm polisemantic „neindependent şi transparent", care se constituie prin proiecţia unei persoane generatoare. E un semn, o plăsmuire. Figura e o *figură a inconştientului*, o stilizare, o manoperă a sa. Şi astfel se cade a fi înţeles Luceafărul, cel a cărei ivire are loc numai în timpul somnului şi doar în oglindă. Proiectare a inconştientului eroinei, produs al psihismului adormit (nu al raţiunii adormite, ca la Goya, aş spune), a cărui *coborâre* nu-i posibilă decât în regim oniric. Şi mesager al *nevăzutului,* fiindcă „Unul pur şi simplu, *În-Sine*-le infinit şi indeterminat e invizibil pentru ochiul profan şi se revelează numai printr-un mijlocitor (sau *agent*)" şi exclusiv în vis şi oglindă (în ghicitură, aş adăogi).

Dacă-i aşa, cum se explică întreaga porţiune a poemului unde e amplu (şi biruitor) descrisă călătoria cerească (spaţială) a lui Hyperion? Mai poate fi acum vorba de simplă proiectare şi de vis? Răspunsul, pertinent, e formulat cu ajutorul psihanalizei lui C.G. Jung care deosebeşte inconştientul individual de nespus mai profundul inconştient colectiv. La nivelul acesta diseminat figurile, prind trăsături de personaj independent, se liberează de sub suzeranitatea visătorului şi dobândesc autonomie, ba şi nume (abia în faza aceasta „geniul" e identificat: Hyperion). Astfel încât nu-i



de mirare că Luceafărul-Zburător (căci paralelismul dintre cei doi „vizitatori" e de necontestat), atunci când visarea fetei descinde până-n străfundurile inconştientului nepersonal (inconştientul colectiv) devine o cvasi-realitate ori poate una din acele realităţi supra-sensibile de care făptura omenească ajunge a lua oarecare cunoştiinţă prin intermediul basmului ori în condiţii de excepţională detaşare, de imponderabilitate în raport cu atracţia pământească. Desprins de Cătălin, Hyperion, acum de sine-stătător, personaj mitico-astronomico-legendar, voieşte, decide, formulează condiţii, aduce precizări şi – următor autonomizării sale – *se dă pe faţă întreg*, se dezvăluie, se divulgă.

Când visătoare (cvasi-cucerita aspirantă) se trage, alarmată, înapoi, intervine din nou schimbarea. Atunci Hyperion din înger (al iubirii, al unirii) se preface în demon (al speranţei) şi se întrupează în Cătălin. Deoarece pentru Petru Mihai Gorcea, Cătălin nu-i decât figură şi el, *întrupare* de data aceasta la alt nivel, mai scăzut, mai realist, mai sincer – a închipuirilor tinerei fete. Hyperion, de putem grăi astfel, se dă după vrerea şi placul fetei: de vreme ce n-a fost în stare a se integra dificilului regim ascetic al lepădării de sine şi al contopirii cu nepământescul (ea traduce *moartea*), de îndată el i se pune la dispoziţie ca arătare de teapa actualei ei orientări. Întrucât e stea şi spirit superior o respinge, îi refuză binecuvântarea şi nu se va naşte sub legea păcatului ca prunc al tinerei perechi; întrucât e proiecţie şi vis împlinitor, se modelează după tiparul cerinţei celei noi. Căci „ispita" Luceafărului e mai curând „chemare" (de a ieşi din sine şi a porni pe treptele elevaţiei) şi ajunge la retracţie, distanţare şi părăsire a fetei în atât de profunda zodie a „norocului" numai în momentul iremediabil carnal al îmbrăţişării „copiilor lutului" – episodul luând simultan aspect „galant", de travestiuri şi *quiproquo* -uri. (Petru Mihai Gorcea e convins că Hyperion refuză a-i binecuvânta pe Cătălin şi Cătălina. Dar nici nu-i blestemă. Îi lasă în plata acelui mohorât amestec de hazard şi determinism – norocul – care îndeobşte regizează viaţa oamenilor de rând.)

Se merge şi mai departe: studiul pune sub semnul întrebării până şi existenţa castelului, a decorului împărătesc, a întregii fabulaţii. Nu cumva cei doi tineri *se joacă* de-a fata de împărat şi

de-a pajul, nu cumva sunt numai nişte personaje bovarice? Raportarea aceasta, finală, la Flaubert şi suspectarea unui joc (în sensul lui Roger Caillois şi Johan Huizinga) mi se pare a constitui partea cea mai originală şi mai îndrăzneaţă a neconvenţionalei interpretări. Iar socotirea lui Cătălin ca „personaj central" al basmului filosofic – deşi mult mai puţin convingătoare – exprimă deopotrivă totala libertate a criticului.

Esenţială dăinuie înţelegerea poemului drept scenariu oniric cu multiple trepte şi a Lucefărului-Hyperion ca *daimon* (în accepţia elenă, socratică) al fetei, ca spectru ori rază de lumină cu formă humanoidă, ca figură proteică şi proiecţie a interiorităţii personajului feminin, ca simbol de excepţională complexitate şi parte integrantă a sinei unei fiinţe omeneşti în faza de *proiectare* (în tâlc fenomenologic-existenţialist), dibuire şi alegere. Esenţială este, incontestabil, şi surprinderea caracterului de necontenită pulsaţie a lumii şi vieţii: „mişcarea de du-te-vino a Luceafărului din poem traduce însăşi această existenţă pulsatorie", alternanţa dintre Unu şi infinit, pendularea dintre emanaţie şi resorbţie. (Corolar subînţeles: „Luceafărul e povestea dramatică a renaşterii divinităţii înseşi".)

Nu am calitatea de a aproba ori dezaproba (întării ori discredita) interpretarea. Dar o am de a-mi exprima admiraţia (cumva şi emoţia) pentru noblеţea, amplitudinea şi „ţinuta" ei; pentru frumuseţea, ritmicitatea argumentării; pentru puterea fascinatorie a cărţii ce a provocat; pentru – mă exprim anevoie – intuiţiile ei eminesciene; pentru formula rezumativă „un basm ca nealtele" şi curajul de a-l fi psihanalizat jungian, fără sectarism şi excese.

Citirea mai în adâncime a unui mister (cum e *Luceafărul*, cum e în parte *Sărmanul Dionis*, cum sunt *Faust, Don Quijote, Heinrich von Ofterdingen, Doamna Bovary, Hyperion* al lui Hölderlin, *Eloa* al lui de Vigny) implică nu numai inteligenţă, acces la arii vaste de cultură, metodă critică, sârguinţă calmă în formularea concluziilor, ci şi simţul depistării mimeticului, aderenţa sufletească şi iscusinţa iubitoare. De care Petru Mihai Gorcea a dat dovadă, cititorul său aflându-se la sfârşitul pasionatei lecturi într-o stare de fericită, plurivalentă şi ingenuă perplexitate.



## UN DICŢIONAR? NU, RETRĂIREA UNEI OPERE !

Pe Dostoievski, întocmai ca pe Chesterton ori pe Montaigne, îl adori sau nu-l suferi, te afli cu el în relaţii de afecţiune totală ori de iremediabilă ostilitate. E dintre acei puţini şi mari scriitori care nu provoacă şi nici nu înlesnesc reacţiile medii şi căldicele. Gide, care l-a iubit întru adevăr (ceea ce rareori i s-a întâmplat versatilului, egolatrului autor al *Falsificatorilor de bancnote*), spre a-l citi şi a-l cunoaşte mai temeinic, n-a şovăit să înveţe limba rusă. I-au dăruit veneraţia şi entuziasmul lor multe spirite foarte depărtate de concepţiile şi viziunea sa, foarte străini de mentalitatea îndeobşte denumită la repezeală „slavă" (totuşi nu refractari unei cercetări abisale a conştiinţei), precum Romano Guardini ori Thomas Mann. Berdiaev era firesc să-l preamărească, Şestov de asemenea, dar alţii s-au simţit seduşi în mod pe cât de ilogic pe atât de irezistibil.

Dostoievski, de fapt, e o flacără de maximă intensitate, un astru cu enormă putere gravitaţională, scurt spus o „ispită" (şi o consolare, un contradictoriu balsam-excitant) de căpetenie pentru cugetul omenesc. La o sută de ani după moarte e mai viu şi mai actual decât oricând.(Oare nu s-a spus că Dumnezeu e Dumnezeul celor vii, nu al celor morţi?) Profeţiile i se împlinesc, romanele lui par a fi scrise în zilele noastre, în stilul său analitic şi nezorit, explorator, mai toţi care mânuiesc în prezent condeiul se pot recunoaşte, iar sinceritatea-i complexă, psihologia-i paradoxală, aspiraţiile-i spre bucurie şi neprihănire abia acum se valorifică, se răspândesc.

Cartea pe care Valeriu Cristea o consacră autorului *Demonilor* se cheamă – cuminte, moderat, didactic, fătarnic – *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski* (C.R., 1983). Şi câtuşi de puţin nu corespunde titlului acestuia neutru, şters, documentar. Desigur, dicţionare ale personajelor s-au mai întocmit şi pentru alte opere vaste, adăpostind eroi multiplii: bunăoară pentru Proust şi Balzac. Dar lucrarea lui Valeriu Cristea nu-i o atare simplă, sistematică şi migălos arhivistică înşiruire de nume şi numere indicând capitolele şi paginile unde se ivesc cei ori cele în cauză. Nu-i un catalog, un inventar, un repertoriu, un mult folositor fişier, un ghid comod.

Nu-i deloc ! E un indice de nume, prenume şi patronime, însă nu dă cifre şi nu trimite la localizări imediat reperabile în cuprinsul ansamblului. E o repovestire (de nu şi o retrăire – da, aceasta e, o reparcurgere, o retrăire) a principalelor cinci romane dostoievskiene, e o ingenioasă expunere a reţelei de legături existente între personaje (şi teme), e şi un comentariu atent avându-şi serioasele fundamente în foarte numeroase studii, articole ori cronici şi scrisori alcătuite de-a lungul vremii despre autor, fără a fi fost însă urmărită o banală ispravă de erudiţie critică. E nespus mai mult (şi mai diferit) decât aceasta: e o psihanaliză a esenţei operei şi, mai ales, o înflăcărată declaraţie de dragoste pentru romancier şi făuririle sale, nu o declaraţie vagă şi teoretică, verbală, semiotică şi neangajantă, ci efectiv implicată în treabă şi fapte, în dovezi tangibile, ca a uneia care în faţa bolii ori suferinţei ori necazurilor unui prieten nu s-ar mulţumi să-l compătimească, fie şi neprefăcut, ci ar sări în ajutor, s-ar pune la dispoziţia lui, ar prelua măcar o parte din angarale.

Valeriu Cristea nu s-a mărginit a-şi manifesta (oricât de original, de impetuos) admiraţia, patima, uimirea şi încântarea; a înţeles că o simpatie autentică – etimologia substantivului o arată desluşit – presupune participarea, prezenţa, slujirea. Şi ce slujire mai frumoasă, utilă şi de netăgăduită eficienţă poate face decât a-şi dedica timpul, răbdarea şi munca redactării unui aşa-zis dicţionar care-i o deplină devotare a sa către Dostoievski, după modelul – spre pildă – al lui Valéry Larbaud, neostenitul traducător şi propagandist al lui Samuel Butler, căruia, neprecupeţindu-se, „i-a dat" câţiva ani din viaţa lui nu de critic ci de creator.

Pe cinci sute de pagini în format mare şi cu text rânduit pe două coloane, Valeriu Cristea include numai personajele din *Crimă şi pedeapsă, Adolescentul, Demonii, Idiotul* şi *Fraţii Karamazov* – şi parcă nu-i este de ajuns pentru a spune totul: a cita observaţiile generale găsite în cărţi şi publicaţii din felurite ţări, a exploata exegeza şi hărnicia informatică (fără pretenţii monopolizatoare, cu menire numai auxiliară), a lămurii unele obscurităţi, a stărui asupra unor puncte mai dificile ori mai grave ori mai semnificative, a raporta unele altora scenele analoage (ori deţinătoare de tainice afinităţi), a interpreta cu stăpânită (dar greu de camuflat) aprigă dragoste opera, a-şi vădi (indirect şi nesfios) preferinţa pentru



personaje ca Zossima, Aleoşa, Makar Ivanovici Dolgirukii, dar şi nepărtinirea pentru toate celelalte.

Cu *Dicţionarul* lui Valeriu Cristea cultura română aduce o contribuţie de seamă la dostoievskiologia universală, se aşează pe locurile de frunte ale lexicografiei de profunzime, îşi dovedeşte admiraţia, respectul, atracţia şi lealitatea integrală pentru cel care nu încetează a ni se revela ca unul dintre pilonii gândirii şi cunoaşterii. Dinu Pillat, prin scurta carte postumă *Dostoievski în conştiinţa românească*, a scos în vileag rezonanţa dintre marele rus şi sufletul intelectualilor noştrii. Acum, Valeriu Cristea – păşind pe teren, atacând pe un fond larg, dând amploare şi amănunţime eseului pillatian, scrutând elementele structurale ultime, îmbrăcând costumul de scafandru şi mânuind fascicolul de lumină dezvăluitor al imaginilor la televiziune – exprimă fierbinte şi strălucit capacitatea de înţelegere, sensibilitatea cogitativă şi puterea de îndrăgostire a românilor faţă de unul din principalii „intercesori" ai speciei noastre, de un prooroc, de acel care cu pricepere, luciditate şi (discretă) milă s-a aplecat poate mai rodnic decât oricine asupra misterului fiinţei cutezătoare a socoti că tot ce se *vede* nu-i deopotrivă cu tot ce *este*.

Se impune traducerea *Dicţionarului* în cât mai multe graiuri ale omenirii ! Va fi spre fala, cinstea şi mărturisirea probităţii noastre.

## ÎN LUMEA DE PIATRĂ ŞI DE LEMN A BASMULUI ROMÂNESC

Volumul (*Monumente istorice şi de artă religioasă din arhiepiscopia Vadului, Feleacului şi Clujului*, edit. Arhiepiscopiei, Cluj-Napoca, 1982) e masiv şi impunător. Tipărit în condiţii dintre cele mai bune, cuprinzând hărţi, planuri, schiţe, fotografii, este scris de excelenţi specialişti (Virgil Vătăşianu, Marius Porumb, Mihail Bărbulescu, Bogdana Tarnavschi, Gh. Mândrescu, Nicolae Sabău) şi-şi atestă de la prima vedere caracterul serios, doct,

exhaustiv. Totuşi poate că nu toată această profunzime de istorie, arheologie, critică de artă, arhitectură, bibliografie, arhivistică ori îndreptăţita severitate a studiilor ce alcătuiesc vasta lucrare îi constituie şi esenţa, specificitatea ori interesul major. Poate că şiragul de amănunte, precizări şi consideraţii savante despre locaşurile şi edificiile menţionate reprezintă doar o armătură, o fundaţie, un prim strat pe care se încheagă şi străluceşte, cuceritoare, forţa de atracţie a cărţii. În jurul ştiinţific impecabilului şi compactului text, al numeroaselor ilustraţii şi fotografii (înfăţişând icoane, biserici, picturi murale, manuscrise, detalii arhitectonice, pietre sculptate, pisanii, troiţe) se crează o aură ce depăşeşte şi parcă transsubstanţiază atât superbul album cât şi stringentele exegeze.

Menit a expune arhitectura, istoricul, arhitectonica şi estetica aşezămintelor religioase dintr-o porţiune a Transilvaniei în spirit cât mai obiectiv şi mai apropiat de rigoarea cărturărească, volumul îmi pare a fi în fapt şi în principiu altceva: o metamorfoză în cuvinte şi imagini a lumii basmului românesc – în faţa căreia şi planurile şi hărţile şi istoria şi arheologia şi erudiţia pălesc şi nu pot să nu se dea, respectuos de nu şi cu sfială, în lături. Lăcaşurile de cult din eparhia Vadului, Feleacului şi Clujului sunt în majoritatea lor nu din piatră ci din lemn: iar acestea, fără îndoială, se arată mai caracteristice şi mai chipeşe şi decât celelalte, tot din lemn, din alte zone, totalul lor pe cuprinsul ţării noastre fiind 762.

Iată de ce, deşi nu-s nesocotite sumedeniile de biserici de zid vechi, înzestrate şi ele din belşug cu frumuseţi şi comori artistice, semnificând şi ele valori istorice sigure, argumente hotărâtoare întru confirmarea continuităţii poporului român pe meleagurile respective), accentul în volum cade asupra bisericilor de lemn. Lemnul, de pot spune astfel, piatra unghiulară şi de căpătâi a întregului ansamblu arhitectural examinat, analizat, interpretat. Lemnul – şi prin urmare codrul despre care, în *Cuvântul înainte*, chiepiscopul Teofil Herineanu, iniţiatorul şi purtătorul de grijă al momentului tipografic, scrie aşa: „codrul a fost frate cu românul nd i-a dat refugiu şi adăpost împotriva năvălirii vrăjmaşilor. Codrul fost frate românului când i-a oferit vânat pentru hrană, i-a fost te când i-a oferit lemnul de trebuinţă pentru casa lui şi pentru sa lui Dumnezeu. Simţul său estetic alăturându-se simţului său



religios, au purces deodată să dureze operă de artă bisericească, mai mare sau mai mică, potolind asfel înnăscuta-i sete după înălţare spre mai bine, mai frumos, mai curat, mai drept, mai liber, mai odihnitor."

Nu încape dubiu că bisericile de lemn şi icoanele pe sticlă sunt atributele proprii şi minunăţiile regiunii. Clădiri de piatră se găsesc şi aiurea: mai împodobite, mai falnice, mai înrudite cu perfecţiunea.Picturi murale de asemenea, poate mai aspectuoase şi mai meşteşugite. Dar aici, în eparhia Clujului, lemnul predomină şi zămisleşte necontestat şi neîntrerupt fascinaţia. Iar picturile, în aşa zisa lor simplicitate şi naivitate, înfruntă orice comparaţie. Cititorul nespecialist nu reţine toate argumentele şi observaţiile teoretice ale ştiutorilor sau nu le pricepe în adâncimea lor subtilă; dar prin mijlocirea fotografiilor şi reproducerilor consacrate construcţiilor de lemn deîndată simte că a intrat într-un soi de zonă fermecată, în lumea frumuseţii şi a curăţiei, într-un univers al încântării şi unicităţii, şi nu se pote să nu fie prins, biruit, vrăjit.

Mai toate bisericile de lemn ale Maramureşului, Ţării Oaşului, Chioarului, Lăpuşului sunt foarte mici, meşterii lor ziditori sunt îndeobşte anonimi, risipă de avuţii nu este, mai totul e nesemnat, modest, ascuns. Mici, dar cât de zvelte, de graţioase, de candide. „Corolar al arhitecturii populare – scrie Nicolae Sabău – biserica de lemn reprezintă o mărturie a valenţelor creatoare ale ţăranului român, perpetuată din îndepărtatul ev mediu până în zilele noastre. E o formă de „credinţă românească" şi, printre copaci ori luminişuri, ori pe dâmburi, ori câteodat în neaşteptate locuri, exemplarele arhetipului fulgerător apar – mai bine zis irup, ţâşnesc, se înalţă ameninţător, se suie întru strigare şi în glas de trâmbiţă – şi aşa mici şi smerite ce se află, se dovedesc a fi giuvaere, creaţii de basm, obiecte de vis. Mărunţele şi neîngâmfate, neostentative, dar şi cât de îngrijit lucrate, de rafinat proporţionate, de nesperios avântate spre crângul cerului. (Efectul aero-dinamic şi impresia de jet: bârnele circumscriu, acoperişul teşeşte, turla săgetează.) Modeste, dar şi nestânjenite de conformisme, de banalităţi, de adăugiri, cuminţi, dar şi de o îndrăzneală arhitectonică fără seamăn! Şi care dintre artiştii ori scriitorii suprarealişti ar putea contesta denumirea de „obiect de taină şi vis" bisericuţei de lemn din Aghireşu, bunăoară, ori picturii cu „Fecioarele nebune" din

pronaosul bisericii de lemn din Aşchileu Mic, ori icoanei „Maica Domnului cu pruncul" din secolul XVIII la Mânăstireni! Sau cine, artist, constructor, critic de artă, filosof, călător, simplu drumeţ sau neprevenit privitor poate cerca fără teamă şi cutremur, fără emoţie şi uluire, ivirea turnurilor de la Surdeşti, de la Plopiş, de la Rogoz! Sau ce splendori, nu numai ale României ci şi ale lumii, s-ar încumeta să rivalizeze fără prudenţă şi cinstire simplele dar şi autenticile „mândreţe" ce sunt biserica Adormirii Maicii Domnului de la Cărpiniş, aceea de la Stoiceni ori de la Săcălăşeni! Nici nu mai ţin de spaţiul desăvârşirilor, au trecut în al tainelor, poveştilor şi domeniilor acauzale."

Şi icoanele pe sticlă, altă nemaipomenire, altă atât de nesofisticată magie! Ele, constată I. şi D.Dancu, „reprezintă astăzi, pentru conştiinţa contemporană, cel mai important document plastic, care reflectă lumea spirituală a ţăranului român din Ardeal, ca nişte doine sau colinde pictate." Cât de exact le-a simţit simbolica şi le-a intuit puterea poetul Aurel Rău: *„Albul şi roşul merg la verde/ să-l ţintească de moarte cu fierul de aur./ Roşul şi verdele merg la alb/ să se închine pe un fond de aur./Aurul şi verdele şi roşul/ se înalţă prin albastru/ şi sus în albastru e o floarea- soarelui/ care varsă lacrimi negre./ Şi verdele şi roşul şi albul şi negrul (...) printr-un spaţiu fără timp, printr-un timp fără spaţiu,/ se – adună-n sobor la aur/ (într-o şură ţărănească ori boltă de cetate)/ şi fac Masa Raiului/ şi ţin sfat de taină..."*

Şi cât de neexagerată se adevereşte, la capătul unor migăloase cercetări, fraza lui Henri Foccillon (citată de Nicolae Sabău): „Iată ieşind din adâncul vremilor capodoperele anonime în care pulsează o viaţă misterioasă." Ori de sincer calificativul folosit de un critic sobru şi învăţat ca Virgil Vătăşeanu pentru tipul maramureşan al bisericilor de lemn: „fermecător".

Ancheta artistică nu a putut să nu însemne pe teritoriul transilvănean şi o incursiune în istoria poporului român din această parte a ţării „nedreptăţit şi înşelat, cu făgăduieli mincinoase, persecutat şi asuprit" (Şt. Pascu). Între viaţa naţională, trăirea religioasă şi simţul artistic al meşterilor populari a existat o sudură şi a putut juca principiul vaselor comunicante. Întocmai ca înalta desfăcătoare creaţia geniului norodului român: basmul. Sălaşurile de cult din eparhia Vadului, Feleacului şi Clujului – tot atâtea trupuri



vii, ţin şi ele de aceeaşi lume a făuririlor obşteşti, a poveştilor şi a miracolului, a unui imbold estetic nedespărţit de aspiraţiile sufleteşti, de înţelepciunea şi energiile sârguitoare ale unui neam în mintea căruia fantezia, credinţa, realitatea şi dorul de frumos nu-s decât feţele unei singure substanţe inalterabile. Pentru care încleştarea în materie nu împiedică desprinderea verticală de glie, realitatea iute poate deveni suprarealitate, iar văzduhul se lasă luat cu năvală de oameni.

Aşa doar se lămureşte de ce, fără de voia nimănui, o carte de istorie, ştiinţă şi artă, s-a putut preface într-o peregrinare în nelimitata şi veşnic proaspăta lume a basmului (ce a fost rostit ori scris ori pictat ori durat în piatră sau lemn), una şi aceeaşi dintotdeauna.

## FORMĂ, FORME, METAFORMĂ

Se crede în general că *a privi* este un verb simplu, o consecinţă directă (chiar o ipostază) a văzului, un act firesc şi facil. Şi totuşi nu-i aşa. Cel puţin în cazul operelor de artă. Orice operă de artă este concepută şi realizată într-un *limbaj* anume, care trebuie citit sau mai bine zis descifrat pentru ca privitorul să poată întru adevăr *înţelege* ce vede. Actul privirii, aşadar, presupune desprinderea unei semiotici, a unui sistem de semne – scurt spus, a unui vocabular (vast şi complex, aidoma tuturor celorlalte) exprimat liniar şi cromatic. Iar deprinderea unui cod semnificant (în mod inevitabil implică şi o gramatică) reclamă o iniţiere, o însuşire, cu alte cuvinte o învăţătură.

Pe aceasta se străduieşte a ne-o da – cu multă răbdare, progresiv, cât mai clar şi mai amănunţit şi deschizându-ne orizonturi din ce în ce mai largi (şi în primul rând ochii!), revelându-ne înţelesuri la început nesesizabile, critice, înşirându-ne toate particularităţile de nu şi riturile, tipismele genului – volumul lui Cornel Ailincăi, intitulat *Introducere în gramatica limbajului vizual* (edit. Dacia, 1982).

Ni se predă, prin urmare, o gramatică (reguli, combinații, sintaxă): gramatica unui limbaj (vocabule, etimologie, analiză morfologică): a limbajului vizual (care ni se adresează – ori și apostrofează – pe calea artelor plastice: modelatoare, făuritoare de forme).

Pentru pictura și sculptura veche, numărul de aur, proporțiile ideale, armonia geometrică dinapoia *subiectului* înfățișat (echivalentul scheletului metalic al construcției) au fost demult descoperite, teoretizate, comentate. Se cunosc bine. Studii mai mult ori mai puțin recente, ca ale lui Matilda C. Ghyka, Herbert Read, Rene Huyghe, Erwin Panofsky, M. Ragon, Bachelard, reluând exegeza din trecut, au aprofundat și reexplicitat lucrurile. Pentru arta foarte modernă s-a mers la adâncimi mai reduse și s-a recurs la formule destul de sumare, deși ea e îndeobște misterioasă și derutantă. Ici se cerea o reinventariere a tuturor cunoștințelor omenești (susceptibile a influența pe artist) și o reclasificare neconvențională, nereticentă a scopurilor urmărite de la o vreme încoace la artiștii plastici. Tocmai aceasta-i rostul lucrării lui Cornel Ailincăi.

Arta e materie și formă. Dar astăzi știm că materia este energie. Iar energia e radiantă, e „fluidă", transcende elementul „massă" în sensu-i brut și compact, freamătă dincolo de ce „se vede" și se pipăie, sălășluiește în zonele „subtile" ale meta-realului. „Cheia generală de lectură" ce ni se oferă e meșterită pornindu-se de la constatarea că arta contemporană a devenit experimentală și că în cuprinsul ei se vădesc relațiile strânse existente între lumea imaginației și lumea fizică a realității obiective. Spre însușirea noii atitudini vizuale este negreșit nevoie de cercetarea caracterului psiho-fiziologic al preceperii și totodată de asimilarea esenței logico-matematice a oricărei operații constructive, forma arătându-ni-se acum nu numai ca materie și spațiu structurat în mod finit ci și ca analiza fenomenologică a realului. Se ajunge astfel la o *fenomenologie a structurii obiectului plastic.* Cum, pe de altă parte, formele și valorile nu pot fi transmise receptorului operei de artă decât cifrate și codificate, o gramatică a tuturor artelor vizuale a devenit obligatorie pentru cei ce nu duc lipsă de curiozitate și bunăvoire în prezența unor produse care mai puțin urmăresc a încânta și delecta și liniști, cât mai ales a rosti adevărul și a stârni



uimirea și în domeniul prea îndelung socotit a fi apanajul „științelor pozitive".

Pictura modernă se inspiră – curată acțiune de inventariere generală – de la formele cosmice (de unde și dorința obținerii unui maxim energetic într-un cadru strict limitat), de la cele ale reliefului terestru (cercul, spirala, ondulațiile, amprentele liniare ori rotunde, cavitățile, fisurile, eroziunea), de la structurile universale ori pământești (corolar: implicarea în artă a dramelor geologice, a lumii inertului, a celor mai variate „înjghebări"). Dintre structuri, desigur că mai captivantă decât celelalte s-a dovedit a fi cristalul, exemplu de univers închis și cu arhitectură ultra riguroasă (rezultatul fiind că „artiștii ne oferă spre contemplare... un spațiu petrificat, metafizic sau suprareal așa cum apare la Max Ernst, Magritte, Chirico, Delvaux"). Geologia e „ostentativ" implicată și în sculpturile lui Henry Moore, ori și în peisajele lui Cézanne. Formele vegetale – ramificații, microforme, ansambluri și rețele – reprezintă și ele un izvor de seamă (la Prasinos bunăoară). Mai presus de enumerări și clasificări, dominantă se dovedește a fi totuși sculptura ca fenomen universal și ineluctabil, iar concluzia maieutică se impune de la sine: „modul de formalizare presupune înțelegere structurală a naturii și existenței fenomenului, adică o înțelegere interioară, esențializată a acestuia".

Matematica, neîndoielnic (cea diferențială statistică, probabilistă) e altă sursă de îmbogățire a „spațiului cartezian", accentul căzând aici asupra ritmului, vibrațiilor, comportamentului cinetico-dinamic. Spațiul în arta nouă e cu predilecție *temporalizat*, e un spațiu al mișcării, a devenit „o formă a timpului" (ca la Marcel Proust) și – cine știe – o plăsmuire a materiei în obstinata ei expansiune. Relativitatea a dus la o *poetică* și o *exaltare* a senzației spațiale. Noile analize la care a fost supus fenomenul contopirii spațio-temporale (atât de enigmatic și de fundamental și el) converg către o încercare de găsire a „realității ultime" (drept care pot fi dezvăluite la pictori ca Mondrian, Kadinsky, Klee ori Rothko legături cu unele curente filosofice orientale ca Tantra și Zen). Iar sculptura lui Brâncuși nu-i și ea o punte între Europa și India, o fuziune între înveliș și numen, între har și magie?

Fluxul continuu temporal se arată a fi declanșatorul oricărei arte optice și kinestezice, timpul jucând rol de sistem-cadru. Forța

şi tensiunea, ca şi ritmul, determină în bună parte ţelurile urmărite şi mijloacele preferate, precum şi – deductiv – perceperea instantanee a formelor, simţul pulsării spaţiului, elanul ritmic general.

Conceptul de mişcare însuşi a fost revizuit şi reconsiderat de arta nouă. În cele din urmă, sub efectul atâtor descoperiri, cercetări şi ipoteze ştiinţifico-psihice revoluţionare, plastica zilelor noastre ia înfăţişarea „unor confesiuni vizuale", ajunge expresia *marii aventuri*: comuniunea cu universul, anxietatea cosmică. Concluzia se cuvenea a fi că „tema sau idee unei lucrări trece în plan secund şi tabloul devine important tot mai mult nu prin ceea ce ilustrează ci prin forţa intrinsecă pe care o emană structura sa plastică".

Scriind astfel şi adăugând că pictura nouă „obligă la un *examen de conştiinţă*", Cornel Ailincăi proclamă sensul adânc al cărţii sale: nu-i doar o savantă trecere în revistă, o erudită expunere, o scriere didactică la nivel superior, o lecţie epistemologică de gramatică. E cu totul altceva. E căutarea desluşirii *efectului emoţional* iscat de forme artistice surprinzătoare, a *„misterului* presimţit de artist" pe tărâmurile ştiinţei şi ontologiei noi, arta sfârşind prin a se da în vileag ca *„fiinţa fiindului"*.

Cornel Ailincăi a priceput (şi nu i-a lipsit curajul de a o declara) că între cele două zone ale culturii, cea literar-artistică şi cea ştiinţific-tehnică, există moduri de colaborare şi interferenţă. Artistul e de fapt – dintotdeauna, azi însă mai limpede, mai evident – în situaţie de *disponibilitate faţă de absolut.* Este citat Fontana: „spiritul uman tinde într-o realitate transcendentă să depăşească particularul pentru a ajunge, printr-un act spiritual, la unitar, la universal. Refuzăm să credem că ştiinţa şi arta sunt două lucruri deosebite, cu alte cuvinte că gesturile uneia nu aparţin şi celeilalte". De asemenea Kadinsky: „exteriorul artei mele (aspectul formal) nu are nici o legătură cu «realitatea», dar în interior stă sub imperiul legilor generale ale lumii cosmice". Iar autorul român comentează: „ce interpretare putem da acestei afirmaţii? Este aspectul operei dictat de necesităţi interioare care sunt, *în trăirea lor spirituală,* pătrunse de legităţi cosmice? Sau impulsul său interior este formalizarea unei realităţi imanente, vizând *o realitate de ordin mai înalt?"* Tot aşa, după ce s-a referit la Cézanne şi l-a menţionat pe Foccillon (*compunerea limbajului privirii, plecând*



*de la limbajul pipăitului*): fantezia noastră situează – *dixit Klee* – doar comparativ cu ele (formele naturale) şi dintr-o poziţie de libertate deplină.

Relativitatea şi perspectivitatea (de pot zice aşa) ca parametri permanenţi ai condiţiei umane, prudenţa menită a frâna prea categoricele grăiri ale „bunului simţ" şi eliberarea de sub jugul (greu) al prejudecăţilor sunt – într-o oarecare măsură – capabile a îmblânzi suspiciunea (de nu şi acerba ostilitate) faţă de arta contemporană, atât de uşor osândită în numele unei fătarnice şi grăbite imperative ale „naturaleţii". Dar argumentele extrase din fizica noastră cea de toate zilele şi din datele imediate ale conştiinţei nu confimă aceste imperative, dimpotrivă: în temeiul faptului că ceea ce vedem nu este întotdeauna identic cu ceea ce se imprimă pe retină, şi al bine ştiutelor serii de iluzii optice fundamentale ce derivă din însăşi întocmirea simţului nostru vizual. Acestora li se alătură – e înţelept să o repetăm să nu o uităm, să o *simţim* – împrejurarea că orice privire, orice iscodire a mediului înconjurător, orice reacţie a fiinţei noastre biologice, istorice, sociale, psihice este tributară unei viziuni în perspectivă. Iar perspectiva – helbet! – e prin esenţă şi definiţie relativă.

Meritul *introducerii* lui Cornel Ailincăi stă, sunt pornit a crede, nu atât în expunerea clară, caldă, sistematică, mereu vie, mereu participatorie, din belşug exemplificată şi documentată a teoriei că arta este un limbaj ca toate celelalte, făcut din semne cu încărcătură culturală (de neînţeles pentru acela care nu a învăţat să o citească) şi nici în judicioasa prezentare a tuturor sorginţilor, conceptelor şi tendinţei artelor noi, cât mai ales în a fi înţeles şi a fi vestit cu fermitate că formele (vechi şi noi, perfect şi repede inteligibile – ori şi anevoie şi numai următor învingerii propensiunii de a ne cuibări în lăcaşuri cu iz de mucegai şi a ne crampona de tipare tocite) derivă din inexorabilitatea condiţiilor cosmice şi fiziologice, dar nu sunt numai forme ale materiei (fie ea tensionată, energizată, luată la cunoştiinţă sub paradoxalul ei profil corpuscular-ondulatoriu); sunt oricare dintre ele, şi statornic, iar cele artistice, în chip fulgurant, formă şi anti-formă, formă şi metaformă, sad de arhetip spiritual, transpunere calitativă şi subiectivă a concretului şi ambianţei. La capătul acestui proces dialectic de intrare în contact cu lumea artei – secundă, neîndoielnic dar şi

mai revelatoare, incitantă, explozivă decât cea dintâi – se află şi confirmarea referentului interpretativ a lui Cornel Ailincăi: vechea, prevestitoarea, întrutotul ştiinţifica, heisembergeriana maximă a lui Da Vinci. „Se dovedeşte că pictura este filosofie".

Ni s-a vorbit într-un expozeu *gramatical* de marea aventură umană, de anxietatea cosmică; s-a făcut pomenire de mister, examen de conştiinţă, o disponibilitate faţă de absolut; a fost definită arta ca fiinţă a fiindului; n-au fost ocolite realităţile de ordin mai înalt, trăirea spirituală, efortul emoţional al formelor concrete, receptarea realităţii în scopul apropierii artelor plastice de muzică şi poezie, al scandării sensibilităţii lăuntrice în tact de marş solemn şi vivificator; s-a insitat asupra fondului poematic, exaltant al ştiinţei!

Oare nu cumva puterea artei se întrupează neapărat în forme, dar – aşişderea „spaţiului cromatic al impresioniştilor care a desfiinţat structura spaţiului academic" – ea străpunge barierele tangibile şi împărăţeşte nestingherită în inimile noastre!

## DESPRE FILOSOFIA INTEGRĂRII

Oamenii de ştiinţă şi filosofii au să vorbească desigur, competent, despre *Filosofia integrării* de Virgil Stancovici (editura Politică, 1980). Dar şi oamenii pur şi simplu conştienţi (în sensul strict, psihologic, nu moral al cuvântului) au dreptul de nu şi datoria de a încerca această originală şi interesantă carte în care se află expus un sistem cosmogonic datorat gândirii româneşti.

Folosind ca temei lucrările lui Octav Onicescu, referindu-se la demersurile logice ale lui Anton Dumitriu şi la principalele lucrări ştiinţifice ale ultimelor decenii, Virgil Stancovici prezintă nu numai o foarte documentată sinteză a teoriilor matematice, astrofizice şi epistemologice care au schimbat radical concepţia generală a universului ci şi un sistem propriu, menit a lămuri – cu ajutorul datelor astronomiei, radio astronomiei şi cercetărilor fizice recente – structura şi evoluţia (de nu şi sensul) cosmosului.



Calea rezumatului e cea mai nimerită strădanie de a pricepe un text ce presupune cunoştinţe speciale.

Pentru Virgil Stancovici, dincolo de cosmosul sesizabil stă energia existenţei fundamentale necreate, aceea care prin inducţie făureşte energia cosmosului creat. Energia potenţială (necreată) a Existenţei fundamentale (Substanţei necauzate) produce spaţiul, timpul şi mişcarea, adică elementele constitutive ale universului galactic obiectual. Universul necreat (infinit şi etern) joacă rolul de cauză al universului presupus – cu sorţi egali – a fi staţionar ori robit unei alternanţe de expansiune (dilatare) şi contracţie (condensare).

Oricum, spre a se desfăşura, stările şi situaţiile universului obiectual necesită o cauză care se află dincolo de acestea într-un alt univers inductor, energetizator, declanşator. Iar postulatul concepţiei lui Virgil Stancovici a determinat o observaţie că în cadrul fiecărui sistem supergalactic, fiecărei galaxii şi fiecărui obiect cosmic a fost un moment zero când substanţa creată, spaţiul şi timpul aveau valoarea zero. Ceea ce exista şi avea valoare era Substanţa transcendentă într-o perfectă simetrie şi echilibru a unităţii şi identităţii contrariilor sale.

Această substanţă transcendentă, definită ca unitate şi identitate a contrariilor, este o desăvârşită simetrie a sa cu sine însăşi.

Dacă ne mărginim a constata că universul galactic şi-a făcut apariţia printr-o explozie gigantică cu zeci de miliarde de ani în urmă, raţiunea suficientă umană rămâne nesatisfăcută, căci întrebării „ce era înainte de explozie?" nu i se dă un răspuns îndestulător şi credibil atât ştiinţei cât şi filosofiei.

Originalitatea gânditorului român vine dintr-aceea că nu ezită a recunoaşte drept întru totul legitimă pretenţia raţiunii umane de a pune întrebări finale (de tipul: de ce? Dar înainte? Cum şi când a început?) şi de a le formula în termeni care să implice un răspuns pasibil a fi socotit filosofic de nu şi „metafizic" (de către cei cu o viziune strâmtă neştiinţifică a ştiinţei care acum ştie că bariera dintre fizic şi metafizic nu-i rigidă şi intransigentă ci labilă, ospitalieră). Presupunând o substanţă fundamentală creatoare a energiei, sălăşluind în continuu-mul hipergalactic, el califică energia tensională primară drept *dragoste*. „Această Energie tensională,

în plan uman, se manifestă ca dragoste. Din prinosul de tensiune al aceste energii apare, printr-un act de inducție, substanța creată ca o simplă particulă elementară, ca o cuantă, ca o undă, ca un unghi de acțiune al energiei care are un sens informațional, adică se raportează (stă în legătură) informațional la Existența fundamentală necreată, transcendentă. Unghiul de acțiune are două laturi: energia și substanța sa, adică sensul și semnificația (informatică)".

În sensul lui Virgil Stancovici, așadar, Substanța, Energia și Informația sunt identice ca substanță ontică, deoarece Universul este Emițător și Transmițător și Receptor de informație fundamentală. Ca și la Sartre (*Ființa și neantul*), negația și neantul nu există din punct de vedere științific decât în cadrul universului constituit obiectual. „În cadrul universului non-obiectual situația e alta: aici, Existența se afirmă pe sine: eu sunt eu, eu sunt cel ce sunt, eu sunt acela care este. Această stare a Existenței fundamentale este sistemul de referință al tuturor sistemelor, inclusiv cel uman, orice om, orice societate, întreaga fire, întregul sistem galactic, întregul univers tinde spre ea".

Trecerea de la starea I precuantică la starea II (pregalactică) se exprimă în limbajul fizical ca inducție electromagnetică în care Existența fundamentală necreată (Pateria) induce existenței fundamentale create, categoriile, diversitățile și materia.

Se vede limpede, reflectând asupra celor de mai sus, că Virgil Stancovici aparține școlii științifice a secolului XX care o dată cu Eddington, Einstein, Hubble, Warner Heisenberg, James Jeans, Hoyle și ceilalți nu se mai lasă reținuți de temeri și prejudecăți. Senzaționalele descoperiri din domeniul astrofizicei și microcosmosului i-au conferit o autoritate și un prestigiu și i-au insuflat un curaj care i-au îngăduit să înainteze biruitor și să vorbească pe un ton încă neauzit. S-au înjghebat nu numai teorii absolut surprinzătoare și paradoxale (particula simultan privită ca undă și corpuscul, caracterul probabilistic al prezenței și comportamentului ei, existența unor viteze superioare luminii, însăși discontinuitatea constitutivă a materiei, posibilitatea existenței unui univers nestatic...) ci și sisteme și concepții de natură a zgudui, emționa și scandaliza pe cugetătorii generației



precedente, adeseori porniți a crede că au atins stadiul final al cunoașterii.

Apariția unor termeni ca „dragoste", „paterie", „energie necreativă", „transcendență" mărturisesc amploarea transformărilor suferite în ultimii ani de viziunea științifică a realității. Ne aflăm în fața unui fenomen îmbucurător pentru cultură deoarece înseamnă o descătușare și mai deplină a spiritului uman dintre ferecăturile ideilor preconcepute și doctrinelor dogmatice. Îndărătnicia minților dispuse a se crampona de lucruri vechi, de burdufuri vechi, de haine vechi și de idei vechi, începe a se dezvălui în toată dezolanta ei inutilitate, a suferit grave înfrângeri.

De este ori nu universul în expansiune (ori și contractare), de semnifică negreșit alunecarea spre roșu a luminii venite de la galaxiile îndepărtate o crescândă îndepărtare, de este mai valabil modelul de univers al lui Einstein, al lui Sitter, al lui Hubble ori a altora nu importă. Ipotezele nu depășesc încă faza discuției. Dar că oamenii de știință judecă acum liber, că nu se mai tem de cuvinte socotite până deunăzi eretice și blasfematorii pentru domeniul pozitiv ci se adresează fără ocolișuri și eufemisme filosofiei și celorlalte ramuri ale cugetării e un fapt cert și promițător. Cazul lui Virgil Stancovici – apelează la cibernetică, la epistemologie, la ontologie, la informatică, mereu cu discernământ, cu pasiune, cu neteamă – exemplifică pătrunderea acestui nou suflu slobod și profund în știința românească. Omul nu mai e zăvorât în biologie, specificul acestei ființe nu mai poate fi acoperit numai prin datele materiei, le implică și pe ale spiritului, ale duhului. Se cuvine ca strădania aceasta – științifică și filosofică, de forare în adâncimi și de asimilare a vastului repertoriu de fapte și fenomene înregistrate de aparatajul contemporan de cercetare – să fie salutată cu bucurie și recunoștință și nădejde.

Și într-o carte literară? Desigur. Literatura e doar o porțiune a culturii. Iar, tot atât de indubitabil, nu-i literatura un produs al minții și simțirii omenești? Atunci, își află și aici aplicarea enunțul lui Terențiu: *homo sum, et nihil humani...* Prin știința dezbărată de prejudecățile dogmatismului, cerururile vestesc și ele slava cugetului omenesc smerit, iar tăriile universului fenomenal spun facerea celui metaforin denumit de Virgil Stancovici „fundamental".

# V

## ANDREESCU

Vechilor noştri povestitori, istoriografi şi cronicari le plăcea, în punctele socotite osebit de solemne ale naraţiunii ori relatării ce efectuau, să citeze un vers din *Psaltire*, carte dintre cele mai răspândite ale vremurilor acelora: *Cerurile spun slava lui Dumnezeu şi facerea mâinilor Lui o vesteşte tăria.*

Artiştii, în chip mai discret, proclamă şi ei cu virtutea meşteşugului şi capacităţii lor maiestatea creaţiei. Şi câteodată referindu-se la elemente cum nu se poate mai umile. Aşa, spre pildă, Ion Andreescu, în tablourile care înfăţişează nişte sărmane legume (roşii, morcovi, gulii, vinete, păstârnac), o coşniţă şi un cuţit de bucătărie ori câţiva bulbi de trandafir, ori – într-un păhărel cu apă – nişte foarte firave şi aproape desfirate floricele de câmp. Ori şi câte un cap de femeie pe jumătate sau pe trei sferturi ascuns de o biată basma, de o broboadă. Ori şi un pâlc de copaci (falnici şi fermecători, prin ei înşişi, ce-i drept, copacul fiind una din zămislirile profund tainice şi îmbietoare ale naturii). Tematica generală a subiectelor e, însă, mereu, smerită; iar atmosfera cumpătată, cuminte, lipsită de orice emfază şi exaltare. Culorile şi ele, deloc ostentative, timide, ba şi terne.

Lucrurile acestea banale, fragile, neimpunătoare, nuanţele acestea mate şi domoale, solesc şi propovăduiesc totuşi – foarte categoric şi cu o intensitate de nebănuit – semeţia şi frumuseţea lumii.

De unde rezultă că pentru a fi un mare artist –respectiv un mare pictor – nu-i nevoie decât de împlinirea a două condiţii: 1. A şti să priveşti cu atenţie, a şti să vezi, a dispune de o putere de percepere acută, răbdătoare, concentrată, mereu în alertă şi receptivitate; 2. A privi cu dragoste şi cu interes totul, până şi



obiectele de obicei neluate în seamă, considerate cu indiferenţă, de nu şi cu dispreţ.

Condiţiile acestea, Ion Andreescu le satisface pe deplin. Rareori ştiut-a pictorul să se uite mai iscoditor, mai grijuliu, mai cu pătrundere şi migală, şi cu mai caldă nediscriminatorie bunăvoire. Lui nu-i trebuiau peisaje ori subiecte grandioase, trufaşe, importante. (De aceea, cred, şi apar oamenii, în scenele cu iarmaroace şi uliţe sătești, schiţaţi fugar, abia conturaţi, evocând siluetele păpuşăreşti ale unui Utrillo.) El, splendoarea lumii şi a vieţii o desprindea dintr-un mic buchet de flori într-un vas de lut ori dintr-un pumn de coacăze, ori dintr-un drumeag de ţară, ori din trăsăturile întru totul neizbitoare ale unui obraz de fată. Numai datorită întâmplării îi venea peisajul, prin vastitatea şi implicaţiile sale, în ajutor: cum e cazul copacilor aliniaţi în primul plan al unui tablou de proporţii mai mari, în arierplan stând dealul şi un cer virtual infinit.(Pictura aceasta e o incontestabilă capodoperă.)

Sobru, calm (zice-s-ar), statornic stăpân pe sine şi pe uneltele de lucru. Dar şi uşor este a dibui, adulmeca, înţelege înapoia liniştii, imperturbabilităţii şi măruntimii o sensibilitate ce se măsoară în milioane de electronvolţi, o vulnerabilitate absolută (autoportretul al doilea e concludent), un entuziasm admirativ şi slăvitor ca de mag, de proroc, de aed.

Doar atât: să ştii să priveşti cu iubire, cu luare aminte; şi totul ţi se dezvăluie: belşugul, minunea, elanul făuritor.

Iată lecţia prea frumoasei expoziţii retrospective organizată cu un gust desăvârşit şi cu un subtil simţ al rânduielii de pictorul Paul Gherasim şi de criticul Radu Bogdan la Muzeul de Artă din Bucureşti. Ea constituie un eveniment însemnat în trăirea noastră culturală şi dovedeşte că alături de Eminescu, Brâncuşi, Enescu, Blaga, Iorga, Luchian, Eugen Ionesco, Mircea Eliade, cultura română se poate la fel de bine şi de temeinic bizui pe Ion Andreescu spre a-şi afirma prezenţa în spiritualitatea universală.

Sobru? Desigur. Prin excelenţă. Ceea ce nu m-a împiedicat a părăsi magnifica expoziţie pradă unei emoţii cutremurătoare şi a izbucni, ca nebunul, pe stradă, în plâns.

Dulcile, smintitele, sfintele lacrimi ale unei fericiri fără nume şi rost. Şi ale unui freamăt pe care, aici, noi nu-l putem concepe decât în oglindă şi în ghicitură.

Cu adevărat, însă, pictorul a privit, el, față către față, și îndeaproape lumea și ne-a înlesnit și nouă a-i contempla, fără zăbranic, măria, fala, strălucirea, vânjoșia. Din orice clipă și cu prilejul oricărei fărâme de materie. Originalitatea lui Andreescu: nu materia e spurcată, ci noi o spurcăm. Atunci când izbutim să ne uităm la ea cu ochi curați și spornici în iubire, în atenție, nu-i mai puțin înduhovnicită decât cerurile. Andreescu reabilitează materia și o readuce la starea ei originară, necoruptă de complexele întinăciunii omenești.

## LENA CONSTANTE: SMERITE NESTEMATE

Ce sunt exponatele Lenei Constante? Tapiserii, mozaicuri, tablouri nedefinibile, pânze impregnate în aloe și mir,decoruri pentru un teatru atemporal, picturi țesute, blajine dedale? Numele nu importă. Sunt, întrucât le putem împovăra cu prea omeneasca manie a categorisirilor, certe miracole. Din bucățile de stofă, postav și borangic, crâmpee de scoarțe ori preșuri, din frânturi de cămăși, cojoace sau ii, din petice și rămășițe de țoale felurite se crează ansambluri de sine stătătoare și frumusețI întregi ce nu-și trag puterea din zvâcnetul părților componente ci din harul armonizator și globalizant al ineditei artiste.

Sunt ansambluri, asamblări, alcătuiri. Fiece porțiune și fărâmă își dobândește valoarea și farmecul nu din „relațiile verbale" pe care le întreține cu Totalitatea – folosesc terminologia lui Gérard Genette – ci din „relațiile laterale" care o leagă de restul Formației.

Ni se oferă, analog celor ce se petrec în matematica mulțimilor, un caz de făuriri a noutății prin asamblaj. Vigoarea și fala provin din mult chibzuita organizare a elementelor constitutive; izbânda nu constă în obținerea unei acumulări – fie ea oricât de iscusită, de rafinată – a „pieselor" ci a unui cu desăvârșire *alt* surprinzător „peisaj". De unde reiese și adevărul că perspectiva din care se uită artistul și nivelul general de percepere a lucrurilor



pot făuri diverse (cele mai diverse) universuri (s-ar putea să le zicem paralele).

„Unitățile" își trag frumusețea din chiar tainicul procedeu al asamblării. E aici un soi de liturghie (*leiturghia* în greaca veche însemna serviciu public, așadar o părtășie), o lucrare comunitară, nu desigur o liturghie cosmică (în sensul lui Maxim Mărturisitorul), doar microcosmică, însă tot o sinteză, o sinergie, o simfonie, o interconexiune cu efect polifonic, de angrenaj, relaționalitate și laolaltă așezare.

Și minunea aceasta e: realizarea unei impresii unitare: *e pluribus unum.* Funcționează (și pulsează) un holism de părți orânduite în scop exclusiv integrator. Fiecare cu personalitatea ei (deplin respectată), dar toate reciproc supuse, mutual subsumate unor raporturi de melodică subordonare și de generoasă colaborare. Suma întrece constituenții (ca în biologie), le dăruiește o viabilitate suplimentară, un preț în plus. Văzute de la depărtare (de la depărtări diverse), scoarța, velnița, preșul, covorul ori cum li s-ar mai spune (deopotrivă de aproximativ neexact: poate că singura denumire onestă ar fi aceea persană de *kaleghi* ori turcă de *namzîc* sau *oshalîc,* tustrele vocabule indicând covorul musulman de rugăciune, acelea care, oriunde s-ar afla, deîndată izvorăște în juru-i o *musalla,* un spațiu sacru), artefactele Lenei Constante produc alt efect decât al părților autonome izolate sau chiar decât al totalului văzut de aproape ori și de la o distanță încă nerevelatoare. Întregul împlinește funcții necunoscute organelor. (Aici rezidă în principal holismul.) Și totodată iscă frumusețea (frumusețile) lui proprie (ii). O frumusețe, o pluralitate, un mai mult decât un surprinzător, un Uimitor Total de suavități, mândrețe și gingășii parțiale. E un Organism, e o Ființă, e un Cosmos. Un cosmos mic, se-nțelege, un microcosm, modest (ca și petecuțele, treanțele, mărunțișurile din care e făcut); modest, poate și umil, desigur smerit, dar nu și neimpunător, nefalnic, neatractiv. Și atractiv nu numai cu înțeles sensibil, sentimental, ci și științific (fizic) adică înzestrat cu acea forță de gravitație, de atracție specifică tuturor corpurilor existente în univers.

Despre consecință și unicitate, neasemuita originalitate a expoziției. Desfătare pentru ochi, dovadă peremptorie a splendorii artelor populare (petecuțele acelea sunt părticele de pieptare,

bundițe, șterguri, traiste, pungi, covoraşe, cămăşi, tunici, lăicele, veşminte şi pânzeturi țărăneşti), e şi un soi de exemplificare ştiințifico-artistică a însuşirilor apărute pe deasupra celor formative în orice ansamblu (ori sistem de sisteme ar grăi Ştefan Lupaşcu). O strălucire punctiformă (vecină cu a lui Miró); dar şi fluentă ca de cale lactee la proporțiile unui sat românesc scânteiat de lumânările ajunului sărbătorilor tradiționale, întâmpină din prima clipă retina privitorului şi pare a se identifica, a se „enigmatiza", a se revărsa magnetic, dând oarecum naştere unui tărâm de senin cromatic şi de puritate fără greş. În lucrările acestea irupe din „gustul sufletesc" şi „perspicacitatea imaginativă" a Lenei Constante, versurile lui Ion Barbu s-ar zice a fi contrazise: făcutul (asamblatul) nu-i mai puțin sfânt şi nevinovat decât începătoriile, decât structurile dintâi sau germenii primordiali. Iar măreția finală (şocul frumuseților integrate) – generatoare, cumulativă, multiplicantă, diseminantă – depăşeşte făgăduințele cele mai ambițioase ale picăturilor, pârâielor, particulelor, proteinelor, picurilor anterioare Întocmirii.

## ESENȚA UNUI SIMBOL

După tema dealului, a naturilor moarte şi a hranei, Horia Bernea abordează acum pe a prapurilor. E poate cea mai prielnică pentru ca să dezvăluie tendința latentă în pictura sa: mersul continuu către esențe. Arta lui este în principal esențialistă, arhetipală. Dealul său e un deal platonician, merele sale (bunăoară) sunt mere platoniciene, lucruri în sine, modele originare ale celor îndeobşte înfățişate grafic şi cromatic. Înspre adâncirea şi rafinarea acestei căutări a formelor inițiale înaintează progresiv pictorul. Într-un nou stadiu al strădaniei şi al războiului purtat cu văzutele (spre a da pe față nevăzutele începătorii), prapurii oferă un excelent prilej de trecere de la fenomenalitate la numenal. Procesul e perfect sesizabil: primele încercări în acest sens sunt încărcate (de nu şi suprasaturate) de culori vii, somptuozități, exuberanțe. Nota e



dominant expresionistă, poate chiar fauvistă; grațiile şi slăvile şi jocurile coloristice le evocă pe ale unui Matisse. Gradat însă tonalitatea se preface. Lucrarea de purificarea de sub tirania adausurilor, sclipirilor şi aparențelor (cât mai strălucitoare, mai dornice de a-şi impune prezența) se intensifică. Iată, culorile se liniştesc, se reduc la număr, pierd din agresivitate, nu mai dau grămadă spre a lua pânza cu asalt; tot ce-i fioritură şi zburdălnicie din ce în ce se retrage. Se desfăşoară fenomenul observat, trăit şi descris – în cu totul alt domeniu – de Tereza din Avilla: de la exaltare, neastâmpăr şi frenezie se ajunge – aplicându-se legea accelerației – spre calm, spre o „nebunie calmă", spre un entuziasm nefrenetic.

Prapurii dintâi, covârşiți de tonuri violente şi potopiți de conjuncția unor aştri de mare potență energetică, sfârşesc prin a da întâietate, a lăsa locul unor cadre în care un soi de pânze, de suprafețe plane, de cearşafuri (termenul nu-i diferit de cel întrebuințat în teoria relativității spre a exemplifica efectul de curbură – afundare produs de materie în spațiu), de lințolii, de ecrane monocolore (– va fi şi unul, cărămiziu, de mare şi harismatică radianță –) unde se înscrie noul extrem de simplu simbol alcătuit din două drepte ce se întretaie perpendicular. Dreptele în poziție de reciprocă perpendicularitate nu se deosebesc întru nimic de coordonatele reprezentării grafice a unei situații ori operații matematice. Pot închipui o răscruce de drumuri, o încrucişare de vectori, întâlnirea unor segmente liniare; ori evocă o cruce. Rezultatul e acelaşi, semnificația nu-i disimulată: ni se îndreaptă atenția către cele două planuri fundamentale posibile în geometria noastră euclidiană: orizontal şi vertical. Iar strângerea (înnodarea, strâmta înfăşurare, tragerea de capete, încrețirea, îndoirea extremităților fundalului – ecranului, pânzei, cearşafului – pentru a produce falduri, cute, crețuri prinse într-un vârtos dedublat punct unic) nu-i de asemenea lipsită de analogii cu imagistica relativistă. Dar întretăirea planurilor, persistența lor cruciformă invariantă, mai degrabă decât spre orice altceva călăuzeşte cugetul şi simțirea privitorului până la înțelegerea îmbinării superiorului cu teluricul ori altfel spus a ideii cu forma, a celestului cu străfundurile, a realului nestructurat cu arta organizatoare.

Arta sau Frumosul sau Ideea se întrupează discret în materie (în carnal, în sensibil) precum coordonata cu abscisa. Alegoria matematică a fost preferată de artist ca fiind cea mai rapid grăitoare. În felul acesta se ajunge şi la o definiţie a faptului artistic, nu mai puţin valabilă decât altele: întrupându-se (de bunăvoie, gratuit, milostivnic), luând ipostazieri estetice, împlineşte un rol izbăvitor, mângâietor, euforizant, rupe zapisul contemporanilor, trecutelor ori ancestralelor greşeli, sluţenii şi căderi şi-l pironeşte la întretăierea coordonatelor, atotcuprinzătoare şi recapitulative.

Într-unul din prapurii finali decantarea se apropie de absolutizare. Fundalul este alb, stropit cu multe sfioase floricele roşii, dintre cele mai neornamentale şi mai neostentative ce se pot imagina; albul de fond bate foarte uşor către un albastru diafan (mai mult subliminal decât cromatic făurit); iar figura tematică obsesivă şi centrală este şi ea tratată cu un penel timid şi parcă temător a-şi vădi intervenţia (ori şi măestria). O fluiditate, o smerenie, o linişte, o nostalgie a pierdutei nevinovăţii învăluie întregul tablou.

Esenţa simbolului cu grijă ales şi reţinut se descoperă astfel neechivoc: armonia (salvatoare) a celor două planuri cardinale restabilite în relaţiile lor fireşti de rezonanţă şi compatibilitate. Pe de altă parte, simbolul acesta al picturii lui Horia Bernea nu-i nici stavilă în calea admiterii diferenţelor şi discontinuităţilor, ci implică respectul pentru eterogenităţi întrucât sunt elemente alcătuitoare libere ale ansamblului unificat de simbol. Lecţia, astfel exprimată, implică desigur din partea artistului (– şi nu numai din a lui, ci şi din a receptorului unei picturi niciodată lipsită de tâlcuri şi de voinţa de a contribui la clarificarea confuziilor –) o mare doză de înfrânare a oricărui orgoliu şi totodată de afecţiune pentru toţi semenii săi. Potrivit bine chibzuitelor cuvinte enunţate de Louis Lavelle: orice formă de *agapé* ne obligă a găsi în celelalte conştiinţe mijlocul apt a ne îndemna să ne depăşim pe noi înşine.

Tablourile cruciforme ale lui Bernea răspund acestei chemări. Între creator şi privitor se stabileşte o ciudată şi nobilă emulaţie: ivirea din profunzimi a părţilor celor mai bune din sinea fiecăruia. Artistul e, neîndoielnic, acela care-l înalţă pe simplul spectator, dar şi întocmirea operei de artă cu gândul la o posibilă sublimare a sentimentelor complexelor amatorului de frumos şi o eventuală



trezire a sa din marasmul lumii neiluminate de emoţii benefice îi este de asemenea spre folosinţă şi desăvârşire artistului însuşi.

Dar nu este oare „pedagogica" referire la cazuri, oricum, individuale o incongruenţă în domeniul universal şi de obşte al artei? Nu este oare simbolul celor două drepte perpendiculare una pe alta evocator, prin excelenţă, de infinit? Nu trimite el spre nesfârşita vastitate a comunităţii impuse de unitatea materiei şi de identitatea tărâmurilor încă izomorfe până la apariţia artei? Răspunsul artistului (al artei) nu poate consta decât în citarea lui E. Burger. Nu infinitul este mai adânc decât persoana, ci persoana este mai adâncă decât infinitul. (Iar „persoană" nu-i numai artistul-creator, ci şi opera sa).

Natura în starea ei nativă şi brută, mai lămureşte Dumitru Stăniloae, nu este completă şi la drept vorbind nici „firească"; completă şi firească nu e numai când o concepem ca mediul în care insul îşi poate atinge ţinta, împlini destinul. Şi arta, în mod surprinzător, implică o ştiinţă a comportamentului faţă de *ceilalţi*, de natură şi de obiecte; de este amputat artistul de ştiinţa aceasta, întregul lui „comportament artisic" riscă a se altera şi decade, iar transmiterea conţinutului emotiv al artefactului va fi desigur perturbată. Procesul artistic, fie că este cognitiv, delirant, explorator, descriptiv sau încadrat în orice altă rubrică psiho-tonală, poate atunci suferi o defazare.

Esenţa simbolului asupra căruia, cu bună ştiinţă şi vrere, s-a oprit Horia Bernea exclude o astfel de primejdie. Ea îi cere artistului să se iubească pe sine ca artist întocmai ca pe orice altă făptură din mediul comun; să lucreze numai în chip paradoxal (modest, dar şi repetându-şi versul lui Petre Got: *Nu-mi cunoşteam Doamne, tăria;* disponibil, dar şi convins fiind că are dreptul, în temeiul altui vers, de Aurel Rău, a spune: *Nu, nimeni nu decide cine sunt*); să fie în stare a infirma pogorământul lui Cyril Conolly: artistul, acum, poate fi judecat numai potrivit rezonanţei singurătăţii sale ori calităţii deznădejdii sale.

Prin întretăierea celor două drepte, la egală distanţă de capetele tensionate şi torsionate ale ecranelor (giulgiurilor) de fond ia fiinţă un spaţiu contradictoriu, miraculos şi multidimensional: de iubire, putere, umilinţă, jertfă, biruitoare frumuseţe şi absurdă nădejde. Acolo îşi dezocultează aşadar pictorul esenţa simbolului

său şi-l reconstituie din constituenţi care toţi converg în punctul crucial al tablourilor specifice actualului fior al unei opere fascinată numai de urmărirea esenţelor.



# VI

## CENTENAR WAGNER

Creaţia întreagă a lui Wagner – muzică, libret, teorie – nu-i decât un protest vehement împotriva operei italiene din care desprindem numai frivolitate, supeficialitate, uşurătate. O dispreţuia, o ura: zbenguială şi unealtă de îndestulare a nesăţioasei pofte de distracţie ieftină specifică „fumurilor latine". Ariile de coloratură, baletele, uverturile, ritmul prea săltat, o anume dorinţă de a menaja publicul, de a-i fi pe plac i se păreau tot atâtea sfruntări ale artei (de nu şi ofense). Se înşela, desigur. Confunda graţia cu fluşturatecul. Nu înţelegea că Rossini şi Bellini puteau găsi accesul la armonie şi beatitudine pe căi neserioase. Iritaţia şi indignarea îi limitau capacitatea de percepere, i-o strâmtau, i-o infectau cu exclusivism.

Dar din optica aceasta deviată şi profund nedreaptă a rezultat un sistem artistic de incontestabilă şi covârşitoare frumuseţe, pe care , la rândul lor, iubitorii de bell canto (în sensul cel mai larg) nu l-au priceput şi s-au grăbit a-i aduce învinuiri din cele mai inepte. Cu greu pot asimila oamenii adevărul că drumurile către absolut, mai presus de orice altceva, sunt multiple şi de cele mai multe ori contradictorii. Şi nu numai oamenii de rând, ci şi minţile cele mai înalte: dovadă însuşi Debussy pentru care muzica lui Wagner nu-i decât sălbatic tumult.

Pluralitatea planurilor de conştiinţă, în cultura noastră evidenţiată mai ales de Ionel Gherea, ne dă posibilitatea de a nu considera exclusă îndrăgirea amândurora modalităţi de obţinere a bucuriei extatice. Fericiţi cei care deopotrivă se pot lăsa cuceriţi, biruiţi, transportaţi de Rossini şi de Wagner. De la graţie, farmec, eleganţă şi fineţe deîndată sunt în stare a sări la gravitate, patetism, luarea lucrurilor în serios, la comuniunea cu sentimentul eroic şi

tragic al vieții. Nu întâlnesc nici o piedică în trecerea aceasta dintr-o lume în alta. Şi Wagner li se dezvăluie în toată magnificența şi puterea universului său, unde valorile şi căile de acces la emoție se arată a fi cu totul altele decât în cuprinsul muzicii anterioare lui.

Wagner e dintre toți artiştii de seamă ai veacului al XIX-lea cel mai ostil (înverşunat ostil) secolului al XVIII-lea. El e romanticul intransigent, romantismul lui este cel paroxistic. Încrederea toată şi afecțiunea şi le pune doar în elementele evocate de romantism: trecutul, legendele evului mediu, natura, melancolia, simțiciunea, duioşia tulburătoare. Entități de bază îi sunt eroismul şi fidelitatea, întocmai ca în *cântările* şi povestirile veacului de mijloc. Şi care se cade a fi depănate amplu şi lent, să devină prilej de meditație şi visare. (Şi de belşug reflexiv; de ce despre *Carmen* a vorbit cu indulgență, ba şi elogios? Poate pentru că e un spectacol foarte lung – reprezentațiile obişnuite sunt departe de a fi integrale – şi acordă deplină atenție textului, temei etice).

Din epopeea Nibelungilor, Wagner a extras nu numai fapte, personaje şi întâmplări, ci şi o atmosferă atotînvăluitoare, atmosferă ai cărei componenți esențiali sunt curajul şi credincioşia. *Die Treue*, aceasta-i suprema însuşire şi virtute a eroului wagnerian şi de aici izvorăşte insidiosul şi trainicul legământ al lucrurilor sale: nu „opere", ci „drame literare", bucăți tonal-verbale unde muzica şi cuvintele atât de strâns se îmbină întru exprimarea unor aceloraşi semnificații (psihice) încât nu mai este îngăduit a le deosebi cu precizie, a le izola şi supune unor regimuri receptive felurite.

Mai totul la Wagner e proslăvirea pierdutelor neprihăniri, pieritelor credulități: candoarea, vitejia, statornicia în devotament şi lealitatea. Trădarea, intriga, denunțul, cupiditatea: acestea-s forțele demonice în *Tetralogie* şi, de altfel, în toate celelalte făuriri.

Dar inteligența? Nu-i deloc osândită, numai să nu devină roabă a nepăsării față de virtuțile tradiționale mai sus menționate. Spiritul? Da, însă mai degrabă sufletul.

Ludwig Klages avea, mai târziu, să scrie *Spiritul ca potrivnic al sufletului*. Titlu mai wagnerian nici că putea fi închipuit. Sufletul, fidelitatea, curajul: iată stăruitoarea, invariabila treime a ideologiei wagneriene. Şi emoția: iată calea pe care coboară duhul asupra auditoriului (care nici nu trebuie să vadă orchestra – muzica e un



mister – şi e mai bine să nu aplaude: îi este dat să asiste la sacralitate, nu la un divertisment).

Şi o voită naivitate, o jinduire după simplicitate, după strămoşeştile predanii. Bună şi imaculată e natura (ca la Rousseau), buni sunt Feții-frumoşi, vitejii; bune femeile virtuoase; bună e pădurea, apa rece curgătoare, nădejdea, încrederea, dragostea nezdruncinată. „Idealismul": noțiune complexă şi incertă, care pentru Wagner e tot una cu putința individului de a ieşi din sine, a se jerfi pentru o cauză dreaptă, pentru un semen al său. Idealul acesta nu-i altul decât cel vechi cavaleresc, al cavalerilor rătăcitori, al justițiarilor şi neobositilor căutători de curăție perfectă: Parsifal, Siegfried, Lohengrin.

Naivitate prea legată de temă şi doctrină? Totuşi sincer dorită şi cu desăvârşire transmisibilă sub chipul unei muzici năvalnice, grandioase, perseverente, care sfărâmă barierele scepticismului şi ne supune unei vrăji la fel de irezistibilă ca filtrul din *Tristan şi Isolda*.

Deoarece şi plăsmuirea lui Wagner se cade a fi denumită un vast basm, înzestrat cu o uriaşă putere a-şi face râs de obiecțiunile deşteptăciunii ori dubiului.

Nu-i nevoie să credem în zeii Walhallei spre a-l iubi şi gusta pe Wagner. Pe zeii aceia i-a prohodit şi el. Amurgul lor de mult s-a consumat. Dar poveştile, relatând acte şi patimi de mult încheiate ori stinse, nu-şi pierd vivacitatea şi seducția. Wagner seduce şi fără o prealabilă adeziune la învățătura lui. (Mai degrabă presupune formarea dispoziției aperceptive prin lectura fraților Grimm). Şi nu-i înstrăinează pe Rossini şi Bellini.

Suntem acum, la un secol după moartea lui, în situație de pluralitate a conştiinței. Suntem liberi a ni-l însuşi fără a ne ralia la premizele sale; şi fără a micşora ceva din entuziasmul nostru pentru muzica împotriva căreia s-a ridicat.

De pe poziția aceasta a deplinei detaşări ne dăm nereticenți pradă cântecului său vrăjitor. Precum şi peste măsură de saturați de şiretenie, pehlivănie, delațiune, minciună şi tertipuri, nu şovăim a prețui şi proslăvi desuetele entități nibelungice; din depărtări strălucesc intens, ne dau sfatul de a nu le desconsidera.

Bine şi tămăduitor ne este astăzi nouă a-l asculta pe Wagner – muzică şi text – luând aminte că şi în eposul român delațiunea,

şmecheria şi falsitatea nu iscă mai puţină silă şi lehamite decât în lirica lui, iar fidelitatea, neteama, modestia, vorbirea scurtă şi cinstită nu sunt mai puţin privite ca normale.

Nu cumva ne înfăţişăm şi noi, fără de ştiinţă şi în tonalităţi diferite, oarecum wagnerieni prin toată literatura noastră populară şi tot miezul nostru mioritic?

## CU MOZART LA GLYNDEBOURNE

E o zi de iunie, caldă, şi pe cerul prea deseori acoperit cu ceaţă al Londrei nici un norişor; seninul e de un albastru adânc, desăvârşit.

Când ies din casă, puţin înainte de ora patru, încerc o senzaţie de stinghereală acută: sunt în frac! Oare, în plinătatea luminii şi fierbinţelii diurne, nu voi părea caraghios, nu voi stârni zâmbetele ori şi râsetele, glumele trecătorilor? Dar nimeni nu ia aminte la mine şi la îmbrăcămintea mea. Oamenii trec nepăsători, discreţi, politicoşi. Cred că nici nu mă văd. Răsuflu uşurat. La coborârea în staţia de metrou, aprehensiunile din nou mă potopesc. Aici, unde forfota e mai densă, n-am să fiu remarcat? Neluarea în seamă, continuă, perfect. Şi mă dojenesc: nu mă aflu pe tărâmul unde cu mai bine de şapte veacuri în urmă a fost sancţionată *Magna Charta Libertatum* şi după ea nenumărate alte legiuiri, toate chezaşe ale libertăţii individului? Nu-i dreptul de a se găti după vrerea şi pofta lui o consecinţă care decurge logic din autonomia recunoscută a omului? Şi nu-i neimixtiunea în viaţa strict particulară a cetăţeanului o izbândă a dreptului constituţional englez?

Pe platforma (aşa i se spune aici peronului) gării Victoria, unde ies din metrou, o nouă senzaţie de liniştire: în dreptul garniturii care pleacă peste câteva minute spre Lewes, foarte mulţi bărbaţi în frac şi smoking şi foarte multe femei în rochii de seară. Mergem cu toţii la un spectacol al operei din Glyndebourne. Plecăm devreme căci drumul nu-i scurt iar reprezentaţia va dura câteva ore bune.



După o călătorie de vreun ceas (poate şi mai mult), iată-ne la destinaţie. Destinaţia provizorie căci ne aşteaptă în spatele înfloritei gări câteva chipeşe, voluminoase şi confortabile autocare: ne vor duce în aproximativ douăzeci de minute la castelul în al cărui parc, departe de clădirea principală, se ridică o construcţie de proporţii mai mici, adăpostind sala de spectacole.

De-a lungul părţii automobilistice a traiectului sate îngrijite, spilcuite, case de păpuşi, cărări pietruite, gazoane lucitoare, gingăşii arhitectonice: e cu neputinţă să nu te crezi în ţara zânelor şi basmelor celor mai captivante. La Glyndebourne e la fel, în mai amplu. E locul unde i s-a făurit (din iniţiativa şi mărinimia unor proprietari melomani) dirijorului german Fritz Busch cadrul şi ambianţa necesare desfăşurării subtilei, înaltei sale arte. Suntem în 1938. Fritz Busch n-a părăsit Germania din motive rasiale şi nici din convingeri politice. Din motive pe care le-aş putea denumi cu o vocabulă psiho-juridică: nepotrivire de caracter. Fritz Busch e un foarte strălucit artist, un dirijor de renume universal, iar teatrul e destul de redus ca suprafaţă, de modest. Dar e situat la capătul unui parc uriaş, încântător, cu iarbă şi copaci cum numai în Anglia se găsesc, de un verde unic în lume, fastuos şi fraged, de parcă de la facerea lumii şi până acum l-a rourat fără încetare harul ceresc cel mai plin de afecţiune şi respect şi l-au binecuvântat ploile cele mai prieteneşti. Iar pământul pe care se află atât de neîmpodobitul teatru e al unui stat despre care locuitorilor săi le place (nu fără un pic de orgoliu) a repeta: asta-i o ţară liberă! (Nu mi-a dovedit-o şi civilizata lor nepăsare faţă de veşmintele semenilor?)

Da, sala nu-i mare, şi-i simplă. Însă agreabilă, vizibilitatea e bună de pretutindeni, acustica la fel (nu există decât un parter), iar spectacolul (*Nunta lui Figaro*) de la primele măsuri se dovedeşte sublim. Cât sunt toate fără de cusur, de stridenţe, de emfază: orchestra, costumele, decorul, vocile (multinaţionale), jocul. Şi cât de graţioasă regia. Se mai rostea şi juca, atunci, libretul lui Da Ponte (în original) şi se mai interpreta muzica lui Mozart fără de exagerările, agresivitatea, înfumurarea şi aroganţa multor regizori de astăzi. Piesa lui Beaumarchais era pe bună dreptate tratată ca o comedie, iar muzica lui Mozart nu era socotită ca o simplă „muzică de scenă" pentru un text protestatar încăput sub stăpânirea vulgarităţii şi predispus recitării în decibeli potrivnici capacităţii

de receptare a organelor auditive omenești. Vioiciunea și eleganța se asociau la Glyndebourne spre a da, maximal, lucrării mozartiene dublu-i caracter de operă și spectacol din lumea feeriei. Se ținea, firește, cont de vrerea critic-satirică a dramaturgului, care însă nici o clipă nu se confunda cu tărăboiul, urcarea cu cizmele în pat (regia Ponelle), salturile ca la circ și alte așa-zise renunțări la prejudecăți.

Sfârșitul, mai ales, atingea un nivel de extremă intensitate delectabilă: scena finală nu lua un aspect de simplu și banal *happy end*, de soluție convențională în tradiția intervenției unui *deus ex machina*. Contele Almaviva îi cere soției sale iertare și din gestul acesta de cavalerism și smerenie izvorăște o întreagă atmosferă nouă, superioară, aproape fantastică, totul datorită acelei iertări cerute și acordate, ceva nu fără oarecare (deși tainică și distanțată, în cu totul alt registru) analogie cu scena dintre Coana Joița și Cațavencu, unde păcătusul își cere iertare iar mărinimoasa vinovată i-o dă. Cațavencu și Coana Joița se află amândoi la un nivel sufletesc inferior, dar efectele iertării tot se produc, întocmai ca pentru fluțuratecul Almaviva și cinstita lui soție. Entitățile nobile pe toți, deopotrivă, îi ridică.

*Nunta lui Figaro*, la Glyndebourne, datorită calității vocilor și instrumentiștilor, datorită baghetei lui Fritz Busch, datorită fineței regiei dădea roduri mozartiene: forma și echilibrul asigurau textului, partiturii și jocului acel *grad de aur* a cărui performanță constă în a transmite auditorilor senzația participării la un discurs tonal care pune lumea concretă în legătură neocolită cu lumea sensibilității. Mozart și Da Ponte izbutiseră să transfigureze actualitatea piesei lui Beaumarchais și să o treacă în rândul marilor biruințe ale spiritului uman.

În pauză am fost readuși pe acest pământ. Într-un pavilion alăturat sălii de teatru s-a servit un supeu (prețul inclus în bilet). Și ce supeu! Mi-l reamintesc, după atâta amar de vreme: salată de homari, friptură de curcan, brânzeturi, tort, șampanie!

Și din nou gentilețea britanică, afabilă, calmă – a celor presupuși a fi doar nesociabili și reci.

La întoarcere, târziu, în noapte, fracurile și rochiile de gală nu mai par incongruente. Ne risipim: unii părăsesc gara Victoria în mașină, alții cu metroul, câțiva pe jos. Cerul senin e acum înstelat



din belșug. Orașul imens, dând parcă mai acut impresia de nefinitudine, e liniștit și aproape pustiu. Se arată a fi tare înrudit cu Charles Dickens, G.K. Chersterton și Edgar Wallace. Dar misterul cel mare e al civilizației urbane și al miracolelor artei: Mozart și Beaumarchais mă însoțesc: acesta cu surâsul criticului și zeflemitorului, celălalt cu surâsul îngeresc al muzicianului neștiutor de orice dihotomie proprie universului creat. Oare n-a fost scurta sălășluire la Glyndebourne o petrecere în extrapământesc? Oare prozaicele unelte de transport: metroul, autobuzele, trenul, autocarele nu ne-au purtat pe meleaguri ale sacralității siderale?

Da, poate că fracul pe care-l port de atâtea ore nu-i un simplu dichis convențional și destul de ridicol, ci un avatar al hainei de nuntă pe care obligator se cade a-l purta cel care nu vrea să fie dat afară de la ospățul împărătesc! Și, paralel cu stăruința ariilor operatice, îmi sună în gând definiția dată muzicii de Sir Thomas Browne, în secolul XVII, adeverită parcă abia de Mozart o sută de ani mai târziu: „E în muzică ceva ce urechea nu e în stare să descopere. E o lecție hieroglifică și umbrită a întregii lumi și a tuturor creaturilor; e o melodie, în urechi, de parcă lumea întreagă, bine descifrată, s-ar oferi subit înțelegerii".

## KAGEMUSHA, O CONTRIBUȚIE LA CUNOAȘTEREA OMULUI

Reluarea *Kagemushei,* mărețul film al lui Akira Kurosawa, ne oferă posibilitatea stăruirii asupra câtorva din trăsăturile acestei creații care în primul rând mi se dezvăluie ca o reușită a teatrului filmat japonez. Căci teatru filmat și este, în ciuda multelor lungi scene de masă și război – acele simple intercalări și (poate) concesii făcute genului cinetic ori tendinței contemporane spre grupaj. Dar esența lucrării se cuprinde în tablouri de interior și în dialoguri sau ceea ce dramaturgia engleză a numit conversation pieces, piese covârșite de elemente expresive și comunicante verbale. (Filmul

este, deopotrivă, şi o mare izbândă cromatică, desfătătoare, neîntreruptă, însă culminând în visul-coşmar – atunci culorile sunt exuberant psihedelice – al sosiei).

În *Kagemusha* predomină alternativ cele două forme principale caracteristice mentalităţii teatrale japoneze: *no* (mai tematică, strânsă în chingile convenţiilor, mai clasică şi rigoristă) şi *kabuki* (mai degajată, mai populară, mai desprinsă de tragedie). Altfel spus, acţiunea se deapănă pe două planuri: sacru / profan ori ceremonial / cotidian. Avem în faţa ochilor însăşi întruchiparea imagistică a teoriei lui Mircea Eliade: viaţa psiho-ideativă a popoarelor are drept bază deosebirea ritualului structurat de firescul prozaic – pe de o parte – şi cumpănirea lor diacronică pe de alta. *Kagemusha* repetă cu strictеţe şi exemplifică intens această observaţie de căpătâi a filosofului român: efectul emotiv al filmului, secretu-i final, prestigiu-i mitic aşa se explică şi aşa izvorăsc: din succesivul contrast între sacru şi profan. Gesturile, vorbirea, inflexiunile vocii, ritmul limbajului, mobilitatea trupului, mişcările, trecerea de la poziţia implicată în verbul a sta la aceea redată în verbul a şedea (ori a şedea ţeapăn şi a şedea relaxat), totul e dublu, e bivalent. Personajele cînd se comportă ca în planul oficial – şi gesturi, luare aminte, grăirea dobândesc un caracter profan-cotidian – şi în acest caz şi cuvintele şi atitudinea şi felul de a şedea şi privi şi asculta sunt altele: simple şi naturale.

La începutul secvenţelor deliberative sau informaţionale, ceremonialul salutării „stăpânului" e în stil *no*, spectatorii se găsesc în plină ritualistică. Mai apoi, după ce se dă semnalul destinderii, brusc totul virează: şi poziţia trupurilor şi tonul vocal şi lumina feţelor şi gestica (mereu sobră, dar acum uzuală, necodificată).

Modificarea aceasta completă şi rapidă (aproape automatizată) de tonalitate poate fi remarcată în tot cursul filmului. Totuşi există o scenă în care se vădeşte cu o putere fascinatorie extraordinară. Mă refer la scena – cea mai impresionantă, cred, din film şi una din cele mai neuitate din istoria cinematografiei – când Iyeasu Tokugawa (care va ieşi biruitor din nesfârşitul şirag al conflictelor armate feudale şi va câştiga şogunatul pentru familia sa până în anul reformei lui Meiji, 1867), aducându-i-se la cunoştinţă că a murit duşmanul său, Shingen, se înfioară: rosteşte câteva cuvinte de laudă a viteazului dispărut, îl deplânge (şi însăşi



izbucnirea aceasta spontană îl înalţă pe spectator, îl poartă în lumea cavalerismului unde ostilitatea nu-i neapărat însoţită de ranchiună şi dispreţ) şi apoi – fără de pauză – păşeşte din teatrul şi stilul *kabuki* (naturalist) în teatrul şi stilul *no*, se ridică de pe al său *tatami* de solemnitate, îşi desfăşoară evantaiul şi în mers de paradă pronunţă ori mai bine zis recită şi cântă cu glas artificial – funerar, grav, pătruns, un elogiu-bocet al mortului, dând glas – în acelaşi *falestto* bas-baritonal (!) unui discurs – odă asupra deşertăciunii vieţii şi inevitabilităţii sfârşitului pentru toţi pământenii. Episodul e neaşteptat, iar saltul de la „comun" la „excepţional", de la „zilnic" la „festiv", de la profan la sacru nu poate să nu-l uimească şi zguduie pe spectator care nu porneşte a înţelege rostul celor două modalităţi ale vieţii medievale (ori în bună parte şi actuale) nipone. Tâlcul concepţiei acesteia este că fiinţa umană se cuvine să trăiască nici exclusiv în profan şi nici exclusiv în sacru: numai paralelismul celor două moduri de viaţă (ori matrice stilistice, ar zice Lucian Blaga) ajunge să îmbrăţişeze, complementar, sensul dual al vieţii.

O altă scenă extraordinară este cea finală, a morţii sosiei, filmul lui Kurosawa marcând şi înfăţişarea unui caz pirandellian de prefacere a personalităţii. Accentul, ca şi în piesele lui Pirandello, cade pe ideea că simulacrul, uneori, poate fi mai real decât realul, că deţine o putere transformatorie cvasi infinită. Hoţul năimit a jucat rolul de dublură ori sosie a seniorului Shingen se poartă mai întâi potrivit năravului său de înrăit în coţcării: încearcă să fure. Mai târziu însă are loc un adevărat proces de corectare a traiectoriei, de transsubstanţiere, ca şi în pilda eroului unei splendide producţii a neo-realismului italian: *Generalul de La Rovere*. Acolo, o puşlama sfârşeşte – însuşindu-şi pe deplin individualitatea celui drept care se dă – prin a muri eroic şi exemplar, ca un autentic general, conte şi erou al rezistenţei italiene. Aici, în filmul lui Kurosawa, falsul Shingen, hoţul, după ce-i alungat şi batjocorit de slugărimea celor care nu mai au nevoie de el, *devine* şi se *mărturiseşte* Shingen, căutându-şi moartea pe câmpul de luptă unde trupele clanului Takeda au fost înfrânte, zdrobite. Îşi încheie viaţa, rănit de moarte, în chiar apa lacului în care a fost înmormântat modelul său, în vreme ce asupră-i – întâmplător dar nu nesemnificativ, nu nedrept, nu nelogic – pluteşte flamura celui a cărui memorie a slujit-o.

Ca şi pseudo-general de La Rovere – acela, spre a nu trăda, acceptă a fi executat cu nu mai puţină hotărâre şi demnitate decât ar fi dat dovadă adevăratul personaj –, sărmanul şi păcătosul erou al lui Kurosawa se izbăveşte prin schimbarea sufletului. Iar actul său final – inutil, fireşte, ba şi pigmentat de oarecare deriziune prin aceea că nu a luat efectiv parte la luptă, ci numai schiţează mimica atacului, după încetarea încăierării – lămureşte pe deplin tăria irefragabilă a *faptei* şi totodată a constatării că omul – prin credinţă şi vrere, prin fidelitate şi *zoom* lăuntric – poate întru adevăr să facă o faptă nouă.

*Kagemusha,* simultan, ne transmite – datorită puterii imaginilor – încântătoarea dar cutremurătoarea alternanţă dintre *sacru* şi *profan,* dintre *kabuki* şi *no,* dintre *fire* şi *duh,* dintre *a fi* şi *a deveni,* dintre poltronerie şi curaj, dintre abjecţie şi seniorie, dintre, cu alte vorbe, viaţa cum este în starea ei brută şi se poate preschimba în altceva sub acţiunea tainicului ansamblu de reguli, străduinţe şi aspiraţii ale specificităţii singurei vietăţi hărăzite cu darul propriei refaceri şi reconsiderări valorice a lumii înconjurătoare.

*Kagemusha,* va să zică, l-a transpus pe Luigi Pirandello în film şi parcă a şi ridicat a şaptea artă la nivelul unei problematici apropiată de ce este mai straniu şi mai ontologic de preţ în om: constanta pendulare între materie şi spirit.

## DECARTES ALTMINTERI ROSTIT

*e seară*
*cosmosul ascultă un zgomot ciudat*
*zumzetul neliniştitei omeniri*
Petru M. Haş

Veşnic Brahma crează veşnicii. Iar astrofizica zilelor noastre pare a da dreptate acestei afirmaţii a hinduismului. De la o Mare Explozie la alta, de la un *Big Bang* la celălalt, pe o durată de, zice-s-ar,



vreo optzeci de miliarde de ani, universul se află în continuă expansiune urmată de continuă contractare până la o nouă revenire în starea iniţială de Atom Primordial. Pulsaţia aceasta ar fi, aşadar, eternă, vieţii conştiente superioare nerepartizându-i-se altă mai potrivită denumire decât aceea ticluită de Jacques Monod: întâmplare absolut întâmplătoare. De-a pururi la fiecare câteva zeci de miliarde de ani energie (materie) irupe, se extinde şi se chirceşte, de-a pururi aştri de foc ori de gheaţă ori de rocă se rotesc în vid şi în orice s-ar fi (eventual) făurit ori petrecut ori întâmplat în acest interval e fără greş sortit nimicirii, dizolvării, neantizării de vreme ce înseşi materialele constitutive dispar până ce o nouă Explozie va da naştere unei încă neîncercate orânduiri a corpusculilor elementari şi ea de asemenea menită a dura şi apoi a pieri fără de consecinţe şi sens.

Aşa oare să fie? Se joacă Brahma, neplictisit, neostenit, în veci de veci cu aceleaşi cuburi colorate pe care le scoate din cutia Atomului Primordial şi din care clădeşte vremelnice uriaşe lumi urmând ca, după aceea, dintr-o icnire a mâinii să le prăbuşească în nefiinţă spre a relua, când iar prinde chef de joacă, piesele şi a construi o altă perisabilă eternitate şi un alt cosmos în doi timpi? Oare conştiinţa superioară să nu fie decât cu totul întâmplătoare şi improbabilă întâmplare (totuşi realizată), un licăr straniu în succesiunea eonilor pendulatorii?

Se poate. Se poate, pe de altă parte, să nu fie astfel. Poate fi închipuită ipoteza conform căreia prea puţin probabila conştiinţă superioară odată apărută în cosmos să împlinească un rol activ şi participatoriu, să exercite asupra continuumului spaţiu-timp o acţiune opusă entropiei ori degradării, deoarece e înzestrată cu o surprinzătoare însuşire: e capabilă a produce în plus, peste ce a primit, după cum e aptă a şi da lucrurilor un conţinut valoric, a le pune un *semn* axiologic, a conferi constituenţilor un înţeles şi a le asambla în forme şi structuri noi, dispunând şi de facultatea părăsirii (mintale, insurecţionale) a sistemului unde este închisă pentru a-l privi şi aprecia din perspective absolute.

De curând Fred Hoyl (autor şi el, concomitent cu Einstein, Lemaître, Eddington, Milne, De Sitter ş.a. de ipotetic sistem cosmic) a declarat că probabilitatea ivirii întâmplătoare a conştiinţei de ordin superior în cosmos se exprimă prin cifra 10 ridicată la

puterea 40.000 (Ceea ce, întru realizarea unei imagini mai clare, este egal la o partidă de table cu *cincizeci de mii* de căderi *succesive* ale zarurilor, perfect nemăsluite şi netocite, pe poziţia şase-şase[1]). Improbabilitatea aceea cu totul improbabilă este prin urmare plauzibil să fie considerată infinit puţin probabilă, adică strict teoretică şi cu desăvârşire imposibilă în concret.

Oricum ar fi, conştiinţa superioară e în cadrul universului (atât cât îl cunoaştem) un accident şi o ciudăţenie. Normal şi probabil, spune Einstein, ar fi să nu existe nimic ori în cel mai bun caz haosul – câtuşi de puţin fiinţe dăruite nu numai cu o conştiinţă ci şi cu conştiinţa conştiinţei de sine. Aceasta-i calitatea care a şi provocat atenţia, mirarea şi vrerea explicativă a tuturor filosofilor şi gânditorilor. Ea, acum, reţine şi cugetarea unui învăţat medic român, Corneliu Mircea, a cărui carte (*Fiinţă şi conştiinţă*, C.R., 1984) e de fapt consacrată elucidării aceluiaşi mister: care-i locul (şi rostul) conştiinţei de sine în cosmosul negânditor?

Conştiinţa conştientă de propria-i conştiinţă de sine e fenomenul de la care porneşte expunerea. E cu adevărat o *metastare* a conştiinţei şi s-ar putea reprezenta cinetic după un neîntrerupt proces de du-te vino spre lume şi spre sine, proces totodată de adâncire, înţelegere şi definire *a sa* faţă de sine şi de lume, prin sine şi prin lume. (De unde şi funcţia făuritoare a culturii: pe măsură ce e mai bine cunoscută, fiinţa creşte, străluceşte, se împuterniceşte). *„Fiinţez* şi mă *în-fiinţez* clipă de clipă, apropiindu-mă de esenţa fiinţei mele şi a lumii". Mişcarea e de mişcare şi de reîntoarcere, e o continuă şi reversibilă mişcare limitată de praguri (ce pot fi depăşite), al cărui efect constă în *aducere la fiinţă* şi *instituire de conştiinţă.* Dar autorul vorbeşte mai limpede: „Mişcarea de du-te vino – *spre alteritate* şi, apoi, iarăşi, *spre sine* – prin care conştiinţa (şi odată cu ea propria-mi fiinţă) *ia fiinţă* constituie *viaţa însăşi a conştiinţei*, modalitatea-i dinamică de *a fi*". Sau şi mai precis: „Este falsă imaginea *statică* a conştiinţei... Noi *suntem;* acest *suntem* ne spune că *venim spre* şi *în fiinţă*, că fiinţăm, că ne aflăm într-un continuu proces de *definire dinamică*, prin deschiderea noastră spre ceilalţi (şi prin integrarea acestora

1. Vrednic de amintit este că tot cu o problemă de aruncare a zarurilor la partidă de table a fost sesizat Pascal când a pus temelia calculului probabilităţilor.



în propria noastră fiinţă), prin permanenta noastră referire la noi înşine (şi la lumea celorlalţi)".

Mişcarea sinelui spre adâncul fiinţei în căutare de adevăr şi de adevăratul său chip mai poate fi descrisă şi ca oglindire de sine a conştiinţei. Reflectarea e şi verificare: a subiectului în raport cu propriile sale lucrări lăuntrice şi a lumii care se întâlneşte cu fiinţa subiectului. Constatarea este esenţială: deoarece doar prin posibilitatea conştiinţei de a se privi pe sine oarecum din afară (de a ieşi, adică, din lăcaşul ei) se deosebeşte omul de animal, se deosebeşte hotărât omenirea de animalitate, dobândeşte *homo sapiens* întreita unică şi extraordinară capacitate de a se autocontempla, autoanaliza şi autoconduce. (Şi, mai adaug eu, de a-şi statornici sarcini neprogramate genetic, poverile acelea voluntare prin a căror asumare îşi transformă simpla existenţă în *condiţia umană*).

Dar dacă sinea se poate privi pe ea însăşi şi se judeca şi-şi stabili reguli de purtare înseamnă că şi omul e în situaţia originală de a putea urmări să devină mai mult decât este (de a sări de la modul indicativ la diatezele optativ, imperativ, reflexiv) ori de a se realiza drept ceea ce este *în adevăr*, în codul nedescifrat, criptic al ADN-ului său: el *se caută* pe sine, se străduieşte a fi ceea ce Don Quijote le cere ţăranilor şi târgoveţilor din cârciumă a îndrăzni să fie: castelani. Suntem, aici, la un pas de paradisul pierdut şi recâştigat: nu-i imaginar sau fantastic, e lucid, e imaginabil şi totodată (cum şi Dostoievski a înţeles) la un grad de multiplicată intensitate fericitoare tocmai datorită împrejurării că e de data aceasta conştient, nenaiv, reflectat.

Inconştientul, de altfel, în trecere spre tărâmul superior al conştiinţei, favorizează sesizarea insului ca subiect conştient de sine. Proiectarea şi pătrunderea inconştientului în lumina conştiinţei mai dezvăluie şi realitatea ambiguităţii oricărei fiinţe conştiente, deopotrivă inconştientă şi conştientă. Conştiinţa *expune* inconştientul şi, luminându-l, îl şi relegă, descoperindu-se a fi, ea, *adâncul însuşi*, esenţa *fiinţării noastre, miezul de foc în văpaia căruia* arde, transfigurată, *întreaga substanţă a fiinţei noastre.*

Căci pentru Corneliu Mircea – şi aici dăm de originalitatea lucrării sale – adâncul adâncurilor sinei nu este inconştientul, ci conştiinţa, adică lumina (încă opacizată, în curs de purificare).

Psihologie ori psihanaliză (paradoxală) concordantă cu fizica nouă pentru care temeiul construcției cosmice stă în foton, particula lipsită de masă în repaus, posesoare numai de masă de mișcare, în părți egale corpuscul și undă, continuă și discontinuă, particula elementară și originară a ființei.

Receptând informațiile ce-i vin din afară, ființa, prin însuși actul recepției (reciproc și dinamic) se definește, se conturează mai precis, se apropie de adevărul ei coborând mereu mai adânc, devenind, altfel spus, mereu mai adevărată și mai adevărată de sine, „acest mers-al-ei-spre-sine dezvăluind-o, aducând-o la ființă și în ființă". Și ce obține sinea, ce dar i-a făcut conștiința conștientă de sine? Darul cel mai frumos: forțele magice ale inconștientului se destramă, insul e acum o forță pe care „nici o entitate din lume nu o va putea supune și îngenunchia, așa cum nici el nu va putea dispune după bunu-i plac de una sau alta din ființele lumii". Sunt liber ca sine conștient de sine însuși, „iar odată cu mine (și prin mine însumi) fiecare entitate a lumii îmi apare, la fel, liberă și independentă". Conștiința ne liberează din „cătușele puterilor oculte" și „prin mine a eliberat întreaga alteritate". (Nicăieri în *Ființă și Conștiință* nu se vădește mai categoric medicul psihiatru: acesta știe cât de neîmbietor e inconștientul, cât de sumbru, monoton și chinuitor este și cât de tămăduitoare, de *bună* e pășirea pacientului în zona conștiinței. Aidoma gândea și Freud, pe care numai cei ce nu l-au citit ori priceput îl cred a fi fost un poet, un apostol, un apologet al inconștientului).

Autorul revine, insistă: „Conștiința de sine m-a eliberat din cătușele inconștientului magic și mi-a confirmat certitudinea luminoasă de *mine însumi și de altul*". Jubilație și taină sunt cuvintele de care se folosește în formularea acestor concluzii și nu-s exagerate ori extravagante: oare ce taină mai de preț poate fi și ce jubilație mai normală și mai îndreptățită decât aceea următoare realizării simțământului de neîngrădită libertate lăuntrică?

Tot sub semnul bucuriei izvorâte din șocul iluminării și libertății stă și felul în care Corneliu Mircea consideră limbajul. I se arată a fi „mărturia directă, mereu prezentă și de necontestat a efortului pe care l-a făcut și-l face continuu ființa umană de a-și depăși condiția și de a se deschide *ca subiect* spre subiectul adânc, plenar și atotcuprinzător al Ființei." Secretul conștiinței apare de



aceea ca „o smulgere din propria-i condiție paradoxală și contradictorie", ca „o țâșnire din imperiul Ființei, adică al sensului și direcției". Până nu se fi alipit încă de Ființă, conștiința cunoaște absurdul și angoasa, dar ele nu sunt numai stări de trecere, vor lua sfârșit odată cu înfăptuirea țelului final: identificarea ființei cu Ființa.

Remarcabil socotesc elogiul conceptului. Departe de a-l desprinde abstract, anost, cenușiu, Corneliu Mircea îl proclamă – pe urmele lui Unamuno – mijloc eficace de îmbogățire a perceperii lumii și de accentuare a poeziei ei. Conceptul nu sărăcește, nu spălăcește, nu întunecă, nu reduce pregnanța senzorială. Dimpotrivă: „trans-figurează conținutul viu al percepției și-l învestește cu puteri noi". Conceptul „leagă concretul viu și nemijlocit al imaginii de universul pulsional-vectorial-afectiv, pe de o parte, pe de alta de împărăția gândului abstract". Drept care „imaginile se re-compun, se regăsesc, se desfășoară, se împletesc într-o alchimie secretă, unde puterea de sugestie e dedublată de înțelegerea obscură încă a legii universale ce guvernează universul Ființei".

Stilul acestui excelent și amplu studiu (nu mă sfiesc a-i menționa unele evidente cusururi: multe repetări; lungi grijulii rezumate școlărești – didactice din Kant, Hegel, Heidegger, Spinoza, Husserl; un ton pe alocurea profesoral, stăruitor, complezent cu propriu-i vocabular: ajunge a fi tipizat, a copleși; prea frecventul recurs la caracterul de tipar italice; termenul esențial – persoana – folosit abia o dată ori de două ori în tot cuprinsul unui volum unde logic era să rivalizeze cu termenul consubstanțial ființă) stă, întrucât îmi dau seama, undeva între al lui Sartre și al lui C. Noica (sincer implicându-l pe autor, personal, solicitant, *patetic*). Nu-i deloc greu a-i afla un fond medico-psihanalitic, influențe din Blaga, Freud, Heidegger, Jung, din filosofia devenirii întru ființă; dar și bogat în formulări poetice și alcătuiri topice ori sintactice de certă prestanță. Abundența citatelor din Ioan Alexandru, Daniel Turcea, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Sorin Mărculescu, Mircea Ciobanu mărturisește – ca și la Heidegger – atracția pentru poezie și aptitudinea de a preface materialul poetic în chei interpretative,

teste psihanalitice, texte auxiliare mai mult decât utile şi benefice pentru oricare discurs filosofic.

Aidoma cărţii lui C. Noica despre Heggel[1], *Fiinţă şi Conştiinţă* e o povestire, povestirea unei minuni (comice): luarea la cunoştinţă de către ins a propriei sale conştiinţe.Luarea aceasta la cunoştinţă (cu inevitabila consecinţă: mersul insului către aflarea şi întemeierea sa ca fiinţă unită cu Fiinţa), autorul, am văzut, o defineşte ca pe o jubilaţie. Pe *scara* lui Corneliu Mircea, omul, cunoscându-şi fiinţa, pătrunde (urcând şi coborând) în imperiul Fiinţei trans-subiective, se regăseşte pe el însuşi ca Fiinţă, nu ca subiect, se confundă definitiv cu Fiinţa, contemplând-o pe aceea care şi ea *Se* auto-contemplă în noi oamenii. Pentru că Fiinţa este şi ea *înfometată, însetată, lacomă* de oglindirea în oameni, *id est* de fiinţe în care să-şi oglindească nesfârşirea, aducându-le în acest chip la Fiinţă şi fiinţare.

Da, jubilaţia şi exaltarea; insul poate grăi: *sunt.* Sunt eu însumi. Sunt în Fiinţa care se reflectă în sinele tuturor şi al fiecăruia. Concluzia şi apoteoza: un singur cuvânt, flexiunea verbului a fi la prezent, persoana întâi singular: *sunt.* Ori şi mai bine zis: Sunt. Dar aceasta-i tot una cu extazul şi atunci firesc e să fie cartea un soi de epitalam, de imn, de cântare, în ciuda caracterului ei filosofico-psihologico-medical. Ce altceva decât exaltare şi jubilaţie ar putea stârni calmul de după tumult înlăuntrul insului care se cunoaşte, se ştie liber, autonom, conştient? Ce altceva ar putea grăi şi cum altfel s-ar putea exterioriza el decât repetând silogismul lui Decartes, şi acela strigăt de biruinţă şi bucurie? Luând însă aminte că e îndeobşte rostit cu accentul pe iniţialul *dubito.* Ceea ce e o frazare întru totul greşită. Accentul tonal trebuie să cadă pe cuvântul de încheiere, pe sum. Citirea cu glas tare nu se cuvine a fi făcut *descrescendo* ci *crescendo.* Aşa trebuie citit, rostit şi înţeles vestitul vechi silogism: ca o proclamaţie victorioasă, ca o concluzie tămăduitoare, ca un simbol de credinţă, ca o lepădare a incertitudinii, ca un imn al individului ce se descoperă dăruit cu viaţă şi gândire. *Ergo sum:* glas de trâmbiţă al Fiinţei şi ecou în cugetul insului.

1. Constantin Noica, *Povestiri despre om după o carte a lui Hegel,* C.R., 1980.



Silogismul cartezian şi el *expune* – şi de la el cred că a şi plecat Corneliu Mircea, înţelegându-l corect – momentul inegalabil al sesizării sinei de către eu, al sincronismului său cu lumea şi viaţa, al deplinei înţelegeri a verbului predicativ de bază. Iată că şi omul poate – smerit, fragil, infim – manifesta pentru o clipă senzaţionala sa aşezare cosmică: sunt, fiinţez, simt lumea, cunosc Fiinţa, ea şi în mine se reflectă şi pulsează; ba – şi nemărginita fericire ce mă cuprinde înlătură de la mine orice nelegiuire – pot şi striga, înainte de a nu mai fi nimic, de a mă întoarce în ţărână şi a mă face pulbere, *şi eu sunt, şi eu fac parte din Fiinţă, şi-n mine pentru o clipă a sălăşluit verbul a fi.* Ştefan Aug. Doinaş (citat de Corneliu Mircea): *Între fiind şi a fi / bariera stă ridicată... eu / din Fiinţă întru Fiinţă / sunt azvârlit.*

## FRANCTITORUL

Fizician şi matematician, Gaston Bachelard apare, târziu, în filosofie şi istoria culturii ca un nespecialist. Cuvântul acesta cu nuanţă depreciativă îi exprimă totuşi caracteristica şi garantează unicitatea poziţiei sale critice şi comentatoare. Transfug a două discipline, şi om de ştiinţă şi filosof, a putut sluji de fapt ambele modalităţi de interpretare a lumii ca pe entităţi neostile, ca pe vase comunicante. Nespecialist, nedidactic, nepedant. Porecla şi-a preschimbat-o în renume, mărturisind şi dezvăluind zăcămintele filosofice din ştiinţă şi incursiunile ştiinţifice ale oricărei filosofii. Graniţe şi posturi de frontieră nu concepe; circulaţia e perfect volnică, fără de prealabile învoiri sau vize de intrare şi ieşire. Interdisciplinaritatea e regulă de temei. Gândirea e una. După cum unul e imboldul explorator.

La început a stârnit scandal. Pe unii îi speria, pe alţii îi nedumerea, pe cei mai mulţi îi supăra scoţându-i din chietudinea obişnuinţelor, tabieturilor şi ticăielelor. Aveau de ce să şi fie surprinşi. Fizica relativistă se împreuna cu suprarealismul;

imaginația, sensibilitatea și visele erau încadrate în știință; rațiunea coabita cu expresia poetică. Faptele pozitive erau prezentate patetic, într-un nimb de incandescență, uimire, prospețime și slavă. Un petulant sincretism înfrățea pe Einstein cu Lautréamont și André Breton. „Noul spirit științific" și noua epistemologie propuse de Bachelard aduce cu ele o întreagă serie de afirmații și noțiuni greu de asimilat: cunoașterea e prin esență bipolară, orice lege a naturii se referă simultan la fenomen și numen, știința nu poate porni la drum ori propăși în lipsa entuziasmului și fervoarei. De la Einstein era preluată biunivoca sintagmă „știință poetică", iar pentru o „filosofie deschisă" – singura valabilă – și un „raționalism larg" – singurul slobod de închistări și neamenințat de prematură vetustate – metaforele nu sunt simple jocuri ale îndemânării și podoabe stilistice, sunt forme prin care se dă în vileag însăși ființa noastră cea mai adâncă.

Bachelard însă nu unește știința cu poezia în detrimentul științei ci întru lărgirea, completarea și precizarea ei. Includerea metaforelor și elementelor poetice în investigația obiectivă nu este o lucrare antiraționalistă ci de salvare a rațiunii din groapa strâmtă, mohorâtă și mucegăită în care voiseră nepricepuții ei falși lăudatori să o țină blocată. Pe când Bachelard, spirit liberat de precauții și temeri, descotorosit de prejudecăți mecanistice, ia cu sine la trecerea din știință în filosofie numai o minte aprigă și disponibilă, însetată de cunoaștere, bucuroasă, avântată. Din vechiul balast de oprelişti, limite, obsesii și precepte prăfuite nu consimte a reține ceva. *Omnia mecum porto* era autorizat a spune și el, ivindu-se – puternic, înflăcărat, aproape euforic – în filosofie. Aidoma spiriduşului Ariel al lui Shakespeare, ia numai ce vrea, „tuturor cu tifla dă", mierea de unde albinele o scot cu sete o suge și el.

De care calabalâc anume se ferește a-și încărca memoria corticală și oculară? De o terminologie devenită imuabilă și sacrosanctă; de tematici obligatorii; de clauzele de stil; de interpretările de rigoare; de modă și directivele ei; de indicațiile universitarilor zeloși (dar și moțăiți) întru conservarea capiștelor pustii; de formulele a căror eventuală putere în discuție ar cutremura cică edificiul științei. Își ia bunul de unde-l găsește, zboară din floare în floare, nu-l conduce o prehotărâre, nu-l



stinghereşte vreo repulsie stilistică și nici un sistem n-a obținut din parte-i recunoașterea unei servituți. De aceea s-a și putut manifesta atât de sprinten, degajat, versatil, *vesel* și mai ales original.

Căci autenticitatea, mai presus de orice, așa se verifică: prin neconformare cu norma, prin surpriza pe care o produce. Textele autentice sunt cele care nu conțin ce „ar fi trebuit" să cuprindă, care nu justifică așteptările. Autenticitatea e mereu *surprinzătoare,* iar Bachelard întocmai ni se arată. Original, nestrunit, nemuștruluit de școală ori dogmă, dezinvolt în vorbire, aprecieri, idei și metodă. Ca și Hasdeu al nostru s-a dovedit vrednic de voioasa știință recomandată de Nietzsche. Stenic, mereu surprins (de-a lungul procesului de ispitire a naturii și lumii) și pofticios (de cunoștințe), a transmis însușirile acestea fără preț și cititorilor săi, care la rândul lor au aflat că știința, filosofia și cunoașterea pot să nu fie serbede, reci, morocănoase, greoaie și arogante. Bachelard n-a fost un dascăl hapsân, ci un călăuzitor, un partener al cititorului întru aventură (incomparabilă) a descoperirii universului, legilor și tainelor. De sine stătător și cum nu se poate mai liber ni se dezăluie în perspectiva celor două decenii trecute de la moartea lui. Și nu numai ca un precursor curajos și întărit *post factum,* ci îndeosebi ca un neîncadrat, nespus, neînfeudat; ca un haiduc, un franctiror, un răzeș al culturii veacului său.

Mai puțin decât oricare altul dintre gânditorii contemporani se aseamănă el cu aparținenții doctrinei celei mai stricte și mai rigide a epocii noastre. Mai departe, mai străin decât oricare altul se profilează el față de structuraliști. Terminologia lor invariabilă, lexicul lor categoric îngrădit, tonul lor sentențios, repulsia lor acută pentru spontaneitate, îmbufnata lor minuție, distanța scorțoasă la care se mențin în raport cu cititorii, totala neputință de a se bucura și-și descreții fruntea, voita lor ferecare într-un perimetru îngust și etanș (alimentat de un singur izvor energetic – și acela nu al naturii, al unor stații intermediare), confundarea severității științifice cu prețiozitatea terminologiei nu-l puteau decât îngrozi pe omul liber, pe haiduc, pe franctiror. Oare mai există surprize pentru un structuralist? Oare se mai poate el împărtăși din fericirea descoperirilor, apropierii între lucruri aparent ireconciliabile, entuziasmului

neobosit al observatorului pentru care şi sufletul omenesc şi cosmosul nu-s decât unul şi acelaşi obiectiv al concupiscenţei noastre epistemologice?

Iar Bachelard: Viu este Universul!

Metoda acestui neîngrădit de vreo vasalitate? Cercetarea în sens absolut. Interdicţii nu există, nici tăbliţe cu menţiunea: trecerea oprită. Se foloseşte de psihanaliza clasică dar şi de cea jungiană (mai cu predilecţie), de formalism şi gestalism, de gnostică şi de existenţialism, de informaţiile culese în evul de mijloc, în vremea Renaşterii, în secolul luminilor, de istorie, de psihiatrie, de alchimie, de critică literară, de artă plastică, de muzică, de poezie. Ne aduce puţin aminte de Blaga, şi acela călător singular, cimilitură pentru iubitorii de categorisiri, stupefacţie pentru capetele obsedate de ideea că orice opţiune este ireversibilă iar punctele de reper sunt stabilite odată pentru totdeauna. Atât de nestructuralistul şi netipicarul Bachelard, neangajat în prealabil, neîmpiedicat de vreo făgăduinţă, neconstrâns de vreo obligaţie, se mişcă, scrie, cugetă parcă numai în salt şi cu o suplețe care l-au făcut din prima clipă şi continuă a-l face extrem de simpatic. Din ce în ce, omul care cita deopotrivă pe Einstein şi pe suprarealişti[1], pe Jung şi pe Decartes şi se referă nediscriminatoriu la raţiune şi proiectări onirice, la fenomenologie şi pragmatism, considera drept acceptabile şi mărturiile poeţilor şi concluziile experimentatorilor din laboratorul universităţii de la Cambridge, ni se vădeşte ca figură îmbietoare şi barcă de salvare trimisă nouă de zeităţi benefice şi blânde, spre a ne scoate din bezna rece a unei metodologii care cu gândul nu gândeşte că macro şi microcosmosul pot fi altceva decât sărmana inventariere şi fişare a pieselor de schimb ( – niciodată a celor esenţiale – ) utilizate în tehnologia literară.

Ştiinţa însă, ea, cu irecuzabila ei formidabilă autoritate experimentală, îl certifică pe Bachelard şi confirmă strînsele relaţii de el bănuite între fizică, matematică, poezie, gândire, simboluri, mit. Procesul cognitiv din ce în ce se împacă mai bine cu marii

1. Cutez a face trimitere la paragraful *Poetul neştiut* din volumul meu *Critică la persoana întâi* (Dacia, 1983) unde mă străduiesc a demonstra caracterul profund „poetic" al relativităţii, precum şi al fizicii, astrofizicii, matematicilor veacului 20.



prieteni ai lui Bachelard: exaltarea, bucuria, fascinaţia, nesaţiul cunoaşterii. Precum a crezut şi prevestit, ştiinţa, raţiunea şi filosofia au înaintat *deschizându-se* din ce în ce mai mult, ieşind din autarhie, cuprinzând atât oamenii cât şi procedee ori fenomene altădată ignorate de nu şi disprețuite, izvoditoare de suspiciune.

Bachelard ne este *aproape*. Poate că-i şi el un *matinal,* în sensul cărţii semnată de Pauwels şi Bergier. Şi ne este util. Am ajuns a trăi într-o epocă în care structuralismul din nou încearcă a mărgini şi orândui judecata şi a ne insufla o spaimă sfântă pentru tot ce-i dincolo de monolitica-i frazeologie. Pe când Bachelard ne dă sfatul contrar: a ne zbengui slobozi şi netemători, a nu da ascultare scribilor, a nu căuta în Aristotel dacă untuldelemn îngheaţă sau nu, a fi mereu în „condiţie poetică", a nu se lăsa pentru nimic în lume amăgiţi de invitaţiile supralivrescului asociat cu suprasistematizarea. El – psihanalist al elementelor primordiale: apa, focul, aerul, pământul – ne oferă pilda salutară a unei totale scuturări de sub jugul interdicţiilor.

E, cred, vorba în arierplanul operei lui Bachelard de însuşi riscul fetişizării doctrinelor, sistemelor. Prea mult devotament faţă de o anumită şcoală ori o anumită modalitate de receptare şi exegeză a faptelor poate oricând lua înfăţişare de pedantism, automatizare, încremenire. Lanţurile doctrinare nu leagă mai slab decât lanţurile metalice, reduc sensibilitatea, îngustează câmpul vizual, macină agerimea spiritului. Omul, dacă nu se va produce o reacţie, dacă nu va folosi antidotul poezie (în cel mai larg înţeles), e posibil să evolueze spre starea de computer: rămân capabil a prelucra datele, însă numai în strânsoarea programului.

Bachelard, el, n-a scris în algol, cobol sau fortran. Ci în foarte degajatul său limbaj, îmbogăţit de toate azimuturile, dând ascultare doar inimii sale nefariseice şi impulsurilor creierului său nespălat de vreuna din reeducările iscodite de în veci nepieritoarea scolastică.

Viu este Bachelard în inimile şi cugetele noastre! De-ar mijloci pentru noi să nu ne învăluie frigul şi întunericul, plictiseala şi preţiozitatea, încruntarea şi stereotipia.

## CINCI STÂLPI AI ROMANULUI CONTEMPORAN

Din cinci puncte pornesc liniile de forță care converg în aproape orice roman al zilelor noastre și-l deosebesc de tot ce a fost mai înainte, din cinci puncte pentru mine identificate numelor a cinci autori, patru decedați, unul în viață: Kafka, Céline, Joyce, Proust, Robbe-Grillet.

Ce anume pleacă de la fiecare?

De la Kafka: misterul cotidian, simțământul că viața obișnuită e plină de taine și secrete. Kafka a smuls misterul din lumea fantasticului și l-a introdus în banalitatea cea mai neromantică. Nu-s fantome, elixire, galaxii, marțieni, mașini miraculoase, puteri supranaturale. Novalis, Poe, Edgar Wallace, Ray Bradbury: deopotrivă înlăturați, contestați. *Procesul* și *Castelul* nu conțin măcar unul din elementele caracteristice Științei Fantastice ori groazei ori fanteziei. Totul se petrece pe un plan comun, în condiții triviale, știute tuturor. Scenografia noastră cea de toate zilele. Dar senzația de mister e covârșitoare. Omul se mișcă printre cifruri, coduri, criptograme pe care trebuie să le descifreze. Și-l amenință oricând primejdii ce nu pot fi prevăzute ori depistate, împotriva cărora nu are cum se apăra. Vinovăția însăși scapă de sub scutul logicii. A fi, în opera lui Kafka, e sinonim cu *vivere pericolosamente*. Nu însă eroic, jovial, îmbătător și slobod, ci apărat, hăituit, în panică și josnicie. Nu ca o pasăre de pradă – mereu expus, dar și în permanentă fălnicie – doar ca un animal vânat, un șobolan, un dinainte sortit înfrângerii umilitoare.

Misterul lui Kafka e trist, secretele sunt negre, predestinarea e lege, o lege înapoia căreia se ascunde ireproșabil osânda. Kafka e puntea dintre Calvin și încă neexprimatul absurd bekettionescian.

De la Céline: vituperația, violența absolută a vocabularului, vocabular dezlănțuit.

Într-atât a prelucrat Céline vocabularul încât i-a provocat explozia. Textul își află pietrele unghiulare și axele de sprijin nu în cuvintele folosite spre alcătuire ci în pauzele create de autor, în spațiile intermediare ortografic însemnate... Aceste „puncte puncte", aceste interstiții sau soluții de continuitate conțin esența:



care-i revolta, scârba, ura, năduful. Iar forma? Împroșcarea vorbelor grele, soi de ejaculare lexicală, de înec al grăirii în spasmele gâtlejului, în contracțiile mușchilor excitați. Efect de bombardament, de tuse convulsivă, de pierdere a direcției. Numai că nimic nu e pierdut, ci totul e controlat de vrăjmășia cerebrală a unui scriitor stăpân pe condeiul său, priceput în a da scrisului spontaneitate, fierbințeala, dezordinea, mânia, puterea, vălmășagul vorbirii unui prooroc hotărât a pune în locul blestemelor sumedenia de sudălmi și necuviințe.

Céline a introdus în literatură injuria, icnirile, răgușeala, scuipatul, gâfâitul, sudoarea, urletul. Le-a legitimat. Le-a scos în evidență extraordinara virtute ofensiv-estetică, distrugător-etică. Limbajul lui e o armă, un revolver, mai bine zis o mitralieră. Stilul protestatar întreg nu-i decât o mai mult sau mai puțin palidă imitație a lui Céline.

De la Joyce: foto-reportajul unanimist. Romanul devine înregistrare, pierzându-și totodată caracterul de analiză a unui caz particular. Prin opera lui Joyce mulțimile și marginaliile ajung în structura cea mai intimă a romanului iar romancierul *își plimbă* camera de luat vederi pe suprafețe mari și prin unghere aproape fără număr. Se produce o pulverizare a narațiunii dar și o răbdătoare stăruință asupra fiecărui fragment cercetat. Joyce a preînchipuit video-caseta, televizorul, magnetofonul, înregistrarea pe bandă, toate formele de *mass media*, principale și auxiliare. E un documentarist, un reporter neobosit (și genial), obsedat de acurateță, de a nu lăsa vreun colțișor al orașului – *imago mundi* netrecut pe foaia de hârtie – peliculă în textul-inventar, în romanul-arhivă, romanul-discotecă, romanul-bancă de memorie computerizată. Concretețea – cu infinitele ei felurimi – predomină, în starea ei brută; ba și infinititudinea; dintr-odată zăgazurile se rup și romanul e inundat, e potopit de multitudinea obiectelor, nu mai e în stare a selecta, se preface omnivor nesățios, căpcăun, șanț stereofonic fără capăt.

De la Proust: amănunte și aici, vastitate și aici, dar altminteri: o analiză amănunțită a celor până la el socotite nefisurabile, întocmai cum și fizica descoperea concomitent complexitatea așa-zisului „a-tom". Analiză a particulelor, dar în tonalitate măreață. Măreția microsemnalelor. Camera de fotografiat a lui Proust, nu mai puțin

ageră şi harnică decât a lui Joyce, e mai fină, e mai îngrădită şi pătrunde în adâncimi, dă celor ce descoperă o amploare până atunci nebănuită, căci autorul le conferă o importanță, o semnificație, o strălucire ce izvorăsc din capacitatea-i simțitoare imensă şi din darul său de a glorifica subiectele tratate, lucrurile văzute, cuvintele surprinse – aşa cum Midas preschimba în aur tot ce atingea. *În căutarea timpului pierdut* a revărsat asupra lumii umbrele splendorii, cu o mărinimie, aş zice, neegalată din vremea ivirii luminii dintâi.

Dar din miracolul acesta romanele zilelor noastre au păstrat numai îndreptarea atenției spre infrastructuri.

De la Robbe-Grillet: depersonalizarea şi anonimizarea textului.

Nu mai există personaje, nu mai există narațiune, nu mai există cronologie. Textul, ca atare, dăinuie, însă lipsit de tradiționala organizare.

S-ar zice o casă în zi de scuturat: toate-s luate de la locul lor şi puse laolaltă. Revolta noului val e în deosebi topică: au dispărut coordonatele, punctele de reper şi referințele, rânduiala. Nu se mai ştie cu precizie cine vorbeşte şi nici despre cine şi nici unde şi nici când. Relativitatea generală a pus stăpânire pe roman, care devine un fel de haos, de zgomot de fond, de pulbere cosmică; lipsă de aştrii centralizatori, de orientări cardinale, de sisteme, de semne indicatoare. Țesuturile există, nu organele. Celulele sunt nediferențiate.

De cele mai multe ori textul nu transmite înțelesuri, „mesaje", „informații". E urmărită derutarea cititorului; străduiască-se, ghicească! dacă vrea şi poate. Autorul nu mai este obligat a-i uşura sarcina, a-i sorta şi clarifica materialul, marfa; i-o pune în față cu toptanul, vraf; descurcă-te!

*
* *

Când La Bruyère a rostit că toate au mai fost spuse şi că aşadar nimic nu-i nou, avea şi nu avea dreptate.

Căci noutatea, *după şase mii de ani*, nu mai constă în a înjgheba ceva *cu totul* nou, ex nihilo, ci în accentuarea unei porțiuni preexistente a universului sensibil ori cognitiv. Ca şi cum



reflectorul, pe rând, şi-ar îndrepta fascicolul luminos asupra diferitelor obiecte înşirate în spațiul închis. Această simplă trecere de la o unitate la alta constituie de fapt noutatea. Şi înainte de Kafka au existat secrete şi mister; şi anterior lui Robbe-Grillet s-au manifestat tendințe spre depersonalizare; şi nici Céline nu e cel dintâi care a vorbit exclamativ şi-n interjecții. Dar sunt originali pentru că au dogmatizat o modalitate, au considerat-o unică, au crezut-o şi au proclamat-o nouă, i-au dat prospețimea convingerii lor de a fi făcut o descoperire şi inventat o tehnologie.

Factorii, preexistenți, sunt de fiecare dată suprematizați, unul câte unul, dând cititorilor impresia noutății absolute, furnizând partizanilor temeiul credinței că slujesc unui idol ce n-a mai fost.

De aceea şi sunt Kafka, Céline, Joyce, Proust şi Robbe-Grillet atât de importanți. Romanul contemporan de la viziunile lor izvorăşte. Şi-a însuşit – pe măsura darului fiecărui autor – cele cinci puncte de vedere, făurindu-se o specie de roman *compus* unde uşor pot fi deosebite influențele.

Aşa stau lucrurile în prezent, până ce reflectorul, mereu mobil, va scoate în vileag o altă posibilă perspectivă care va trezi cu autoritatea ei alte sensibilități ale omului şi-i va îndrepta privirea spre alte peisaje, alți factori, alte modalități până atunci parcă nepercepute de ochii lui. Deşertăciune a noutății!

Lucrări apărute în volum:

Lucrări originale: *În genul... Tinerilor* (1934 – sub pseudonimul Antistihus – se va dezice de el mai târziu, ca de o extravaganță a tinereții); *Între viață și cărți* (1976); *Incertitudini literare* (1980); *Geo Bogza* (1982); *Critică la persoana întâi* (1983); *Escale în spațiu și timp* (1987); *Prin alții spre sine* (1984).

Traduceri: James Barlow, *Personalul de la 1 la 6* (1971); David Storey, *Viața sportivă* (1972); Max Oliver Lacamp, *Focurile mâniei* (1972); Rudyard Kipling, *Stalky et comp.* (1977); Gaston Boissier, *Cicero și prietenii săi* (1977); Robert Graves, *Eu, Claudius, Zeul...* (1979).

Postume: *Jurnalul fericirii* (1991); *Monologul polifonic* (1991); *Dăruind vei dobândi* (1992); *Primejdia mărturisirii* (1993); *Cartea împărtășirii* (1995).

## CUPRINS


I

Din perspectiva ordinatorului ..... 5
Un Iorga sfătos ..... 10
Omul fără complexe ..... 16

II

Convorbire imaginară ..... 23
Poezia cristalofiliei ..... 30
Nicolae Ionel – Calea vie ..... 32
Andrei Roman – poet al somnului și insomniei ..... 35
Cine pe cine omoară? ..... 38
Reflecții pe marginea unor versuri de Florin Mugur ..... 42
Poezia multiformă a lui Teohar Mihadaș ..... 45
Jocul terț al lui Șerban Foarță ..... 48
Cuvinte și fotografii ..... 51
Tactica tirului camuflat ..... 53
O poezie remarcabilă ..... 56
Netimp înscris în spațiu ..... 59
Frigul cel bun ..... 61
Horia Bădescu între baladă și înțelepciune ..... 65
Frumoasa uitare ..... 67
Comediei fericirii, nu! ..... 70

III

Microportret Ana Blandiana ..... 72
Manole ori Pygmalion? ..... 74
Prin sufletul tău va trece sabia ..... 78
Fenomenul Boema ..... 80
Antibiotice pentru răceli benigne ..... 84
Dincoace și dincolo de oglindă ..... 87
Drumul către isihie ..... 90
Mircea Tomuș ..... 94

Întoarcerea la simplicitate" ..... 94
uvântul şi alegoria ..... 98
imple întâmplări bucureştene ..... 101
recute vieţi de medici, chirurgi şi farmacişti ..... 104
u privire la teatrul scurt al Soranei Coroamă Stanca ..... 107

IV

inadvertenţă a lui I. L. Caragiale ? ..... 110
nouă interpretare a Luceafărului ..... 112
n dicţionar ? Nu, retrăirea unei opere ! ..... 117
lumea de piatră şi de lemn a basmului românesc ..... 119
ormă, forme, metaformă ..... 123
espre filosofia integrării ..... 128

V

ndreescu ..... 132
ena Constante: smerite nestemate ..... 134
senţa unui simbol ..... 136

VI

entenar Wagner ..... 141
u Mozart la Glyndebourne ..... 144
agemusha, o contribuţie la cunoaşterea omului ..... 147
ecartes altminteri rostit ..... 150
ranctitorul ..... 157
nci stâlpi ai romanului contemporan ..... 162

Tiparul executat prin comanda nr. 101, 2001, la
CARTPRINT Baia Mare, cod 4800
cartier Săsar, str. Victoriei nr. 146
tel./fax: 062/218923
ROMÂNIA